



**UNIVERSIDADE DE CABO VERDE**

**LICENCIATURA EM LETRAS**

**ESTUDOS CABO-VERDIANOS E PORTUGUESES**

**O Som na Palavra, a Música na Linguagem:  
A Música na Literatura Cabo-verdiana**

Dário Osvaldo Dias Furtado

Praia, Setembro 2010

## **Dedicatórias:**

Aos amores da minha vida: à minha querida mãe, minha força, ao meu querido filho e à minha sempre Presença, amiga, esposa, namorada e companheira ao longo desta caminhada e de outras. Também dedico-a aos meus irmãos, àquele que estará sempre cantando no meu coração. Ao meu querido e amado pai, aonde quer que estejas estarás sempre comigo.

## **Agradecimentos:**

Por que sei do risco de esquecer de alguém, antecipadamente quero pedir desculpas, e agradecer a todos.

Em especial, à minha mãe, pela compreensão, carinho, amor e por ser a fonte de energia e razão da minha luta.

À minha Presença, pelo carinho, pela imensa generosidade e pelas incontáveis vezes em que sua ajuda foi absolutamente decisiva, inclusive para o concretizar deste trabalho.

Ao meu professor, orientador e amigo António Germano Lima, pelas, sempre, ajustadas sugestões, que ao longo deste percurso aclararam os atalhos. Agradeço pelos pacientes conselhos e por acreditar que seria capaz de acompanhar as suas tão sábias exigências e encaminhamentos.

Aos colegas e amigos do curso pelos momentos que serviram para acalantar o meu trabalho. Em especial aos meus colegas de turma, da sala 100, a nossa sala.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Cabo Verde pelo profissionalismo e paciência que demonstraram durante o tempo de pesquisa e, espero que continuemos a nos auxiliar.

Aos entrevistados pela ajuda e disponibilidade demonstrada, em especial ao Corsino Fortes, pelo encorajamento e à-vontade com que deixou nas nossas conversas.

A todos os meus amigos.

Muito obrigado a todos que me acompanharam nestas jornadas repletas de prazer.

## **Índice:**

Introdução.....	1
<b>Parte I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 - Música e Literatura:</b>	
<b>1.1 - Música e Literatura: Comparação e Articulação .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2 - O Som Na Palavra, a Música na Linguagem.....</b>	<b>23</b>
<b>1.3 – Exemplos da Relação entre Música e Linguagem.....</b>	<b>30</b>
<b>Capítulo 2 – Música e Poesia.....</b>	<b>34</b>
<b>Capítulo 3 – A Recepção de Obras de Arte.....</b>	<b>43</b>
 <b>Parte II: MÚSICA NA LITERATURA CABO-VERDIANA</b>	
<b>Capítulo 1 – Apresentação e justificação dos Métodos e Técnicas de Investigação.....</b>	<b>47</b>
<b>1.1 – Conceitos, Tópicos, “Ferramentas” para a Compreensão da Música na Literatura...47</b>	
<b>Capítulo 2 – Literatura e a Música em Cabo Verde.....</b>	<b>52</b>
<b>Capítulo 3 – Música na Literatura Cabo-verdiana.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1 – A Forma Sonata em Corsino Fortes.....</b>	<b>76</b>
Conclusão.....	83
Bibliografia.....	86

*A memória do universo é uma harpa de silêncio.  
Quando tangida pelo ar em movimento produz  
sonoridade, mas se pressionada pela atmosfera  
envolvente pode dar origem a relâmpagos e trovões,  
maremotos e terremotos. Todavia, se for tangida  
pelo sentimento humano produz harmonia, a  
matéria-prima da arte musical; então, a música  
é a poética vibração do silêncio.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Corsino Fortes, numa perspectiva poética da música.

## Introdução:

O século XXI atingiu a consciência de que tudo é interligado na vida e, por isso, a exigência é de estudos, seja qual for a expressão de arte, cada vez mais voltados para a totalidade e para o sistémico.

As fronteiras se deslocam. A poesia e a música que, originariamente, caminhavam sempre unidas, passaram a pisar caminhos diferentes, contudo, era nítido o prejuízo para ambas as artes.

A discussão proposta para esta pesquisa é a possibilidade de se elucidar na literatura cabo-verdiana, na base poética ou prosa, elementos de linguagem sonoro-musical. O objectivo deste trabalho é verificar como é que na literatura cabo-verdiana se estabelece a relação com a música. É uma proposta alternativa para leitura e para análise de poemas tendo como ponto de partida a exploração do aspecto sonoro musical.

Para isso propomos analisar obras de alguns autores para nelas fazermos o levantamento de elementos do campo musical, das sonoridades que povoam o imaginário cabo-verdiano. Também verificar se há a nomeação de artistas da música, de personagens músicos, se há o uso de estruturas musicais na estrutura das obras. É nos romances, nos contos e poesias que pretendemos verificar esta relação música na literatura.

Tive um encontro com um artigo, cuja base foi a dissertação de mestrado, da professora piauiense Maria do REGO (2001), *A Leitura na Escola: Representações de Alunos do Ensino Médio* realizado com jovens teresinenses de escolas públicas e privadas, que apontava, numa estatística, o índice de 81% de preferência pela música como a forma de lazer que mais lhes proporcionava prazer. A leitura viria em 5º lugar. Daí, considerarmos relevante a abordagem intersemiótica que procedemos sobre música e literatura. Não é objectivo deste trabalho fazer um estudo didáctico pedagógico da música no ensino da literatura. A referência que fazemos a esse campo é apenas para realçar a pertinência que esta abordagem poderia ter no ensino da literatura em Cabo Verde. O nosso objectivo é, de certo modo, verificar como os escritores da literatura cabo-verdiana estabelecem a relação com a arte da música, consciente de que está fora do alcance desta monografia abarcar todo o universo da literatura cabo-verdiana.

Ainda constituiu factor de motivação para este trabalho a escassez de pesquisas feitas em Cabo Verde, no âmbito músico-literário, onde destacaria o artigo da brasileira, a professora Simone Caputo Gomes, *Ecos da Cabo-verdianidade: Literatura e Música no Arquipélago*, onde mostra como os escritores cabo-verdianos têm feito o intercâmbio com o universo musical para expressarem a cabo-verdianidade. Também o livro *Baltasar Lopes da Silva e a Música*, da professora Ondina Ferreira, nos mostra a relação deste escritor, estudioso, poeta e romancista com a música.

A literatura e a música contribuíram de forma significativa para a formação da identidade cabo-verdianidade. A experiência muito enriquecedora tida com a primeira, nas cadeiras Literatura Africana de Expressão Portuguesa e Literatura Cabo-verdiana, ministradas na licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses pela Uni-Cv tornaram natural a sua escolha como co-objecto de estudo. A música apareceu neste inquietação porque se mostrou sempre presente na minha vida. Então, surgiu a ideia-motivo que justificou a escolha do tema, *A Música na Literatura Cabo-verdiana*.

Todos reconhecem a importância da Música e da Literatura na campanha em prol da independência e na própria independência de Cabo Verde. *Foi uma época em que a política e a cultura andaram de mãos dadas, funcionando esta última como um instrumento de mobilização política,*<sup>1</sup> isto porque se encarava a luta de libertação como um facto de cultural. É curioso a afirmação do escritor Corsino Fortes quando confrontado com o questionário que lhe endereçamos: *Quando junta literatura à música implicitamente essa conexão leva à cidadania.*<sup>2</sup>

Por protagonizar a descoberta das raízes culturais cabo-verdianas, a partir de 1936, o movimento cultural Claridade é, 50 anos depois, considerado, pelo então presidente da república Aristides Pereira, *a primeira independência literária de Cabo Verde.*<sup>3</sup> Mas, *é sobretudo a nível musical que a independência irá revelar a sua pujança, destacando-se, neste período, Carlos Alberto Silva Martins (Katxas), que se vai notabilizar por ter trazido,*

---

<sup>1</sup> LOPES, José Vicente; *Cabo Verde, Os Bastidores da Independência*; Spleen Edições; 2ª ed. Praia 2002; P.586

<sup>2</sup> Corsino Fortes, entrevistado a 10/09/2010.

<sup>3</sup> LOPES; op. cit; P.581.

da zona rural de Santiago, ritmos como o *funaná*, o *finason*, *batuque*, etc.<sup>4</sup> Isto porque a nível literário já havia uma literatura com as *corres* das ilhas. Lembremos o propósito dos Claridosos de *fincar os pés na terra*. Todos reconhecemos a importância cultural tanto da música como da literatura para o povo Cabo-verdiano.

Podemos dizer que a música, nas suas mais variadas vertentes, é o sector cultural mais praticado nestas ilhas do atlântico. No interior das ilhas, na cidade, nos meios de comunicação como a *Internet*, a televisão e a rádio, nos bares e restaurantes, nos festivais, oferece-se, ouve-se e goza-se música. Em Cabo Verde já se fez estudos sobre música, especialmente relacionando-a como símbolo da identidade nacional. Sobre músicos realçamos, por exemplo, os estudos de Tomé Varela da Silva, na década de 80, sobre as “cantadeiras” do *Finason*, «*Nha Bibinha Cabral – Bida y obra*», e «*Nha Gida Mendi – Simenti di onti na tchon di mañan*». Em 1997, com a projecção a nível internacional da Cesária Évora, é publicado o livro «*Cesária Évora: la voix du Cap Vert*», de Véronique Montaigne. Temos também a apontar o livro, publicado mais recentemente, em 2008, «*Bana: Uma vida a cantar Cabo Verde*» de Raquel Ochoa. Apontar «*Les musiques du Cap Vert*» de Vladimir Monteiro, de 1998, «*Os aspectos evolutivos da música caboverdiana*», do Manuel Tavares, e «*Kab Verd Band*» de Carlos Gonçalves, estes em 2006.

A nossa busca vai no sentido de mostrar, até certo ponto, dado à natureza deste trabalho, como é que os escritores cabo-verdianos fazem referência a elementos do campo musical para estabelecerem, de forma espontânea/natural ou não, esta relação secular de irmandade inter-artes, entre a literatura e a música. *A palavra tm uma honra que não aceita que seja vilipendiada (violada, desprezada). Não tinha muita consciência disso, de que escrever é também uma forma de fazer música. Por exemplo, quando a gente põe uma entonação numa palavra... é capaz de ser uma forma de também fazer música... Neste momento estou a especular, mas se calhar há esta intenção mesmo que inconsciente....*<sup>5</sup>

Há uma preocupação que surge. Queremos, de alguma forma, dar o nosso contributo e esperamos que este trabalho venha a servir para despertar futuros estudos que aprofundem mais a relação inter-artes em Cabo Verde.

---

<sup>4</sup> Idem; op. cit; P.606.

<sup>5</sup> Entrevista a Germano Almeida a 25/06/2010



A literatura e a música são das manifestações artísticas mais expressivas para a assertividade cultural de qualquer povo. A música em toda a parte está presente e, talvez *com argumentos antropológicos mais agudizados nos arquipélagos torna-se uma vivência, diria, omnidisciplinar e, por conseguinte, fonte inevitável de consulta disciplinar.*<sup>6</sup> Então, serve tanto aos pesquisadores de cultura como especialistas das várias disciplinas, em que pelo aspecto cultural, se poderão decompor a existência humana.

Esta monografia está estruturada em duas partes. Na primeira fala-se da música e da literatura, das suas relações. É a relação da música com a literatura. Então, percorre-se, até certo ponto, o caminho que as duas artes vêm estabelecendo desde a antiguidade, com aproximações e afastamentos de acordo com o pensamento e a ideologia cultural vigente num determinado período. Faz-se uma retrospectiva de forma a entender como é que adoptando-se uma determinada perspectiva epistemológica a música viu-se afastada das preocupações científicas. Atitude, aliás, *avessa, ao cenário epistemológico, aos movimentos de conexão em rede que caracterizam as abordagens mais contemporâneas (multi, inter e sobretudo transdisciplinares) as quais vem progressivamente impondo-se por uma demanda da inflação praticamente incontrolável do conhecimento que caracteriza a actualidade.*<sup>7</sup>

Falamos da literatura comparada como uma possibilidade de abordagem para este tipo de estudo, configurado como tendo um carácter interdisciplinar pela escola Norte-Americana, de forma a se entender outras estéticas que penetram o texto. E, também, da Melopoética, porque permite-nos estudos de eventuais analogias de obras musicais e literárias.

*Como é que o som desaparece das cogitações epistemológicas, apesar da co-naturalidade entre a palavra e o som?*

---

<sup>6</sup> CRUZ, Eutrópio Lima; *O Peso da Música na Cultura Cabo-verdiana*; In: *Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas – Actas* (Mindelo, 23-27.11.1986); Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia 2010; P.370.

<sup>7</sup> DOMINGUES, Ivan (org.). *Conhecimento e Transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte, UFMG, 2005; in: BARBEIRAS Flávio, *A Música Habita a Linguagem: Teoria da Música e Noção de Musicalidade na Poesia*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte 2007; P.4.

Reconhece-se a importância do leitor na recepção da obra de arte, como instância responsável pelo “significado” a atribuir ao texto, de acordo com a sua mundivivência.

Na segunda parte deste trabalho, perspectivando a realidade literária cabo-verdiana, imergimos nela, com vista a verificar, até certo ponto, a forma como a música com ela se relaciona e se manifesta. Falamos, de uma forma geral, do percurso tanto da música como da literatura no contexto cabo-verdiano para, só depois, analisarmos alguns textos. O conteúdo a ser analisado não obedeceu a nenhum critério fixo, mas sim, à medida que fomos lendo apercebemos da manifestação musical nos textos. Claro é que, a escolha dos autores não foi tão espontânea assim como parece, na medida em que, as disciplinas de literatura cabo-verdiana permitiram este contacto mais aprofundado.

A metodologia adoptada neste trabalho, foi essencialmente a pesquisa documental e a entrevistas semi-estruturadas. Primeiramente, através de leituras exploratórias e conversas informais com professores e colegas de turma, procurei ver se o tema proposto seria viável. Esta fase mostrou-se encorajador e desafiante, apesar de não ter recebido encorajamento de todos, uns pelas dúvidas de um tal enlaçamento música-literatura e outros pela novidade do tema. Mas confesso que recebi mais incentivos do que desencorajamentos.

A fase exploratória ajudou na construção de hipóteses e o conhecimento do objecto de estudo, assim como a leitura do património e a entrevista com fim exploratório, como também a leitura de algumas teses, principalmente na internet, que explorem esta relação música-literatura e a consulta de estudos e artigos que tem como tema a literatura e a música cabo-verdianas.

Foram algumas as dificuldades encontradas ao longo do percurso deste trabalho. Primeiramente, a escassez de documentos que retratam a relação inter-artes como a música e a literatura em Cabo Verde. A outra dificuldade prende-se com a dispersão das ilhas e dificuldades financeiras que não permitiram entrevistar outros escritores que pudessem elucidar outros pontos de contacto desta relação. O facto de estar ao mesmo tempo a fazer esta tese e a frequentar o estágio pedagógico foi outra dificuldade com que me deparei. A

um primeiro estudo com essa envergadura, o estágio pedagógico consome muito tempo, pois exige, também, muita dedicação e esmero.

Mas, não obstante as limitações e dificuldades, o desejo é que esta monografia venha, de alguma forma, contribuir para o melhor conhecimento da cultura cabo-verdiana na sua vertente musical e literária e, levantar outras questões que poderão ser debatidas noutros estudos, como por exemplo, *a literatura na música cabo-verdiana*.

## PARTE – I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1 – Música e Literatura

A relação entre a música e a literatura é tão antiga quanto essas duas formas de expressão artística. Desde a Antiguidade o texto literário adapta-se à música, bem como a música adapta-se ao texto literário, mais precisamente, à poesia. A poesia mélica (musical, harmoniosa) ou lírica era acompanhada por instrumentos musicais diversos (lira, cítara e flauta) e cantada por uma só pessoa (lírica monódica) ou por um coro (lírica coral).

A história dá-nos exemplos elucidativos desta relação. A poesia e a música na antiga Grécia usufruíam de um estatuto espiritual e cultural superior. Orfeu, músico e poeta, símbolo mítico desta profunda união das duas artes, amansava as feras com o seu canto, animava as pedras, fazia mover as árvores e pacificava os homens.

De resto, na Antiguidade grega e romana, era quase inadmissível que um poema fosse dito em voz alta, sem que se fizesse acompanhar de música: para tanto, o texto materializava-se em frases de cadência favorável ao canto, e mediante regras mais ou menos uniformes. Procurava-se captar o ouvinte pela palavra e pela música *ao mesmo tempo*.

Contudo, ao longo da Idade Média a relação inter-artes era feita mais intensamente entre a literatura, mais concretamente a poesia, e a pintura:

*Platão apresenta o poeta em simetria com o pintor, Aristóteles chama atenção para as afinidades existentes entre as duas artes, no que toca aos objectos de imitação, mas, chama igualmente atenção para as suas diferenças no que respeita aos meios de imitação: a pintura usa as formas e as cores; a poesia usa a linguagem, o ritmo e a harmonia*<sup>8</sup>.

Mas, na Idade Média, na Provença, na França do Norte, na Galiza, em Portugal, na Alemanha passou ao imaginário a figura do trovador, simultaneamente poeta e músico, perambulando pelas aldeias com seu alaúde e seus poemas de carácter ora jocoso, ora erótico, ora satírico, ora de carácter sagrado, estes últimos celebrando cenas da vida dos santos ou na lembrança dos Sacramentos da Igreja. As cantigas de amigo, as cantigas de

---

<sup>8</sup> SILVA, Vítor Manuel Aguiar e; *Teoria e Metodologia Literárias*; Universidade Aberta de Lisboa; 1990, P.163

amor, a canso<sup>9</sup> provençal eram composições trovadorescas destinadas a serem acompanhadas de música e a serem cantadas. Raramente a música era apenas instrumental: excepto no caso das danças, a melodia conjugava-se à palavra. Em provençal, a palavra *sonet* significa *melodia*, texto com melodia, isto é, o trovador compunha o texto poético e a respectiva música.

Com o Renascimento, até cerca dos meados do século XVIII, tanto no domínio da teoria como no domínio da prática artística, a *mimese* passou a ser considerada como matriz comum das artes, estendendo o princípio de raiz horaciana e aristotélica da *imitação* da natureza, a todas as artes: a música, a pintura, a escultura e a dança. Com Renascimento e o Proto-Barroco os compositores do período, talvez imaginando que o coro de tragédia clássica significasse o agrupamento musical que modernamente leva esse nome, criaram a música para o drama. Vê-se, então, que não era apenas o poema que instigava as imaginações, mas o texto dramaturgico. Desse feliz equívoco, surgiu a ópera moderna, que mantém suas características quase inalteradas há cerca de quatro séculos. A ópera constitui-se numa obra dramática ou lírica, sem diálogo falado, em que a música e a poesia se completam.<sup>10</sup> Fundamentalmente, uma peça de teatro – portanto, literatura – que recebe tratamento musical. Durante o Renascimento e o Barroco, a associação entre a poesia e a música foi ainda frequente, quer em géneros líricos como o *madrigal* ou a *cantata*, quer, sobretudo, em géneros dramáticos e em espectáculos teatrais como o *melodrama*, o *drama lírico* e a *ópera*.

Com efeito, a diferenciação entre o texto poético e o texto musical, entre a *lexis* e o *melos*, iniciou-se com a emergência da poesia escrita e o correlativo declínio da poesia oralmente comunicada. Intensificou-se com a difusão da poesia através do livro impresso, e dirigem-se a *leitores* que realizam a sua leitura como acto privado, pois, a imprensa privilegia a visão e não o ouvido, o que origina profundas alterações na produção, na transmissão e na recepção dos textos. Por outro lado, a preocupação destes poetas com as doutrinas morais, filosóficas e religiosas, relega os efeitos musicais, como a *rima*, que poderiam, em seu entender, prejudicar aquele significado racional.

---

<sup>9</sup> Canso: tipo de canção trovadoresca medieval. In: HOUAISS, António et al; *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Temas e Debates*; Instituto António Houaiss; Lisboa; 2003.

<sup>10</sup> *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*; 5ª ed. Texto Editora; Lisboa; 1999.

Edmund Burke afirma que na realidade a poesia e a retórica não fazem uma descrição exacta das coisas, tão perfeita como a pintura; *toca-nos mais através da simpatia do que da imitação; antes, mostra o efeito das coisas na mente de quem fala, ou na mente dos outros, do que dar uma ideia clara dessas mesmas coisas*.<sup>11</sup> Ora, o *sublime* não é conciliável com a clareza das ideias, com a “representação clara” da natureza: o *sublime* exige obscuridade, o terror, o sofrimento, a grandeza. Só a linguagem verbal, só a poesia e a eloquência podem gerar experiência do *sublime*, porque despertam e agitam poderosas paixões.

Lessing<sup>12</sup>, na sua famosa obra *Laocoonte: ou sobre os limites da pintura e da poesia*, em 1776, advoga a existência de profundas diferenças entre a pintura e a poesia: os símbolos usados naquela são figuras e as cores existentes no *espaço*, ao passo que os símbolos usados pela poesia são os sons articulados no *tempo*; os símbolos da pintura são naturais enquanto que os da poesia são arbitrários; a pintura pode representar objectos que existem simultaneamente no espaço, ao passo que a poesia pode representar objectos que sucedem no tempo. Em suma, para ele a pintura é a *arte do espaço*, da acção imobilizada; a poesia é uma *arte do tempo*, do movimento, da acção.

Todavia, as análises de Lessing têm uma fundamentação pertinente. A leitura de um texto literário processa-se obrigatoriamente em conformidade com determinadas regras: o texto tem um princípio e um fim topograficamente e temporalmente demarcados, devendo o leitor iniciar a leitura na primeira linha e acabar na última, da esquerda para a direita e de cima para baixo. O processo desta leitura pode ser temporalmente muito dilatado, como num romance ou num poema épico. A leitura de um texto pictórico exime-se a um processamento pré-determinado, visto que em rigor, embora topograficamente delimitado, não tem um princípio nem um fim: o olhar do espectador move-se com uma liberdade.<sup>13</sup>

O texto literário, graças aos recursos da semiose literária, tanto pode descrever estados de coisas como narrar, na sua sequencialidade, na sua causalidade e no seu

---

<sup>11</sup> BURKE, Edmund; *Indagação Filosófica sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo* (1757). Apud: SILVA, Vítor Manuel Aguiar e; *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta de Lisboa; 1990.

<sup>12</sup> Idem; op. cit. P.167

<sup>13</sup> Ibidem; op. cit. P.172

circunstancialismo, eventos. As palavras utilizadas compõem um encadeamento sógnico que produz uma imagem cognitiva na mente do leitor.<sup>14</sup> São signos individuais cuja significação é estabelecida na relação com outros signos, fazendo com que novos e diferentes signos possam ser percebidos ao longo de sua construção. Este encadeamento chama-se *semiose*, caracterizando a acção do signo sobre seu intérprete.

O signo é constituído de três partes, a saber: o signo, a coisa significada e a cognição produzida na mente. «Equivale dizer que na leitura temos um *representamen*, que são os termos utilizados; depois os *objectos* ao quais se referem estes termos. Sobre ambos a cognição opera a atribuição de significado valendo-se de seu *interpretante*.»<sup>15</sup> Ou seja, a mente tem a capacidade de substituir um signo por outro mais preciso, o que leva a um aprofundamento da função de cada um dos componentes da tríade sógnica.

O filósofo francês Victor Cousin (1792-1867) coloca a poesia no topo das artes: «As outras artes devem respeitar a forma uma das outras, existe uma todavia, que parece aproveitar dos recursos de todas – a poesia. Com a palavra a poesia consegue pintar e esculpir; constrói edifícios com a arquitectura; imita até certo ponto a melodia da música.»<sup>16</sup> Então, ocorre-nos questionar: que relação há entre a música e a poesia?

Com o Romantismo e, depois, com o Simbolismo e o Modernismo, a relação da poesia com a música voltou a ser muito profunda, tendo mesmo a música alcançado o estatuto de arte por excelência. A expressão da *subjectividade* é, agora, o princípio gerador da arte que, ao exaltar a *criação* e não a imitação, privilegia a música como a arte mais resistente ao modelo mimético, arte gémea da poesia. Nega-se, assim, a imitação da natureza como princípio constitutivo da arte em que se fundara desde o Renascimento, e que permitia valorizar a pintura como arte superior à poesia. «Paul Verlaine, no seu poema *Art poétique*, condensou em dois célebres versos esta ideia de que a música é a arte suprema e a matriz da poesia: *la musique avant toute chose/ de la musique encore e*

---

<sup>14</sup> Segundo Ítalo Calvino, [...] *ler é despojar-se de todo objetivo e de toda conclusão preconcebida, é estar disposto a pegar essa voz que soa quando menos se a espera*. A *semiose* resulta, ao fim e ao cabo, na leitura do mundo, universo de signos. In: [www.fcsh.unl.pt](http://www.fcsh.unl.pt) (30/06/10).

<sup>15</sup> ARALDI, Inês Staub; *Semiose, Cognição e Literatura: Uma Abordagem Semiótica de “O Nome da Rosa”*; in: <http://busca.unisul.br>; 13-03-2010.

<sup>16</sup> SILVA (1990), Pág.168;

*toujour*». <sup>17</sup>

No texto literário, os sons, na sua materialidade, com seu timbre, sua intensidade, sua harmonia originam fenómenos que podem ser caracterizados como sendo fenómenos de fono-estesia e que se assemelham muito a fenómenos musicais. O ritmo constitui, assim, num aspecto fundamental do texto literário e representa um dos factos que mais aproximam a literatura e a música. É uma espécie de respiração do discurso, uma música interior materializada na cadência, no movimento, nas pausas e nas inflexões do discurso.

É, segundo Platão, *a forma do movimento*, uma relação estrutural que se estabelece entre uma série de elementos, originando a sua repetição e a sua distribuição no tempo e marcando a sua duração e a sua ênfase. No texto literário, manifesta-se como ritmo fónico, isto é, como um fenómeno de combinação e repetição de elementos da textura fónica, mas, manifesta-se também como ritmo de pensamento, ou seja, como recorrência no discurso de elementos lexicais, sintácticos e semânticos. O ritmo de pensamentos manifesta-se em fenómenos discursivos como o *paralelismo*, o *refrão*, o *quiasmo*, a *anáfora*, a *anadiplose*, o *leitmotiv*, etc.

As profundas relações entre a literatura e a música manifestam-se em muitos termos e conceitos da metalinguagem literária. Veja-se, por exemplo, a palavra *canto*, utilizada para designar a poesia em geral, o discurso poético ou um poema em concreto. Fala-se da modulação de um tema e de variações sobre um tema. O termo *leitmotiv*, que designa um motivo que se reitera, com significado especial, num texto ou numa obra total de um escritor, provém da linguagem da música. Era um termo utilizado na Alemanha, no século XIX, para designar marcas características da música de Weber. <sup>18</sup>

A proximidade existente entre estas duas manifestações ainda se reforça, porque ambas são artes temporais, isto é, artes cujos textos têm uma existência temporal, quer enquanto artefactos, enquanto sequências e signos produzidos por um autor, quer enquanto objectos estéticos, isto é, objectos percebidos e compreendidos por um ouvinte ou por um leitor. O objecto da audição e o acto de leitura inscrevem-se no tempo e, por isso, ouvir uma

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Idem, Ibidem.



sonata ou uma sinfonia, ler um romance ou um poema, são processos que implicam necessariamente a *memória*.

É fácil constatar que em Cabo Verde ainda rareia uma reflexão mais aprofundada e desafiadora sobre a própria *música*, sobre a *musicalidade*, e até sobre as condições históricas e sócio-culturais do *fazer musica* – e, isso, pode ser encarado como paradoxal, se levarmos em conta o facto da música ter manifestações e géneros absolutamente relevante no contexto cultural cabo-verdiano e, por se começar a aventar a criação de escolas de música.

Colocar em questão a música significaria aprender a, também, dispô-la sempre na relação com o homem e com a cultura, abdicando de uma visão neutra que a vê, acima de tudo, como uma “linguagem” pura e específica, ou uma dada manifestação estética que visa principalmente a formação de instrumentistas e compositores dentro, sobretudo, de uma concepção eminentemente técnica.

Edward Said chama a atenção para a existência de uma inadequação radical do uso da linguagem verbal nas referências que faz da música. *O paradoxo está em que, embora seja acessível, a música é incompreensível*<sup>19</sup>. Ou seja, de certa forma, mesmo as outras artes, em que pese a especificidade da expressão, parecem amoldar-se bem melhor a uma espécie de tradução linguística, do que a música que, sempre se demonstrou refractária a funcionar dentro do sistema de signos. Admite-se que pesquisadores, mais familiarizados com a organização e o desenvolvimento dos estudos musicais na Europa ou nos Estados Unidos, poderiam contestar as suas dúvidas defendendo que a Musicologia,<sup>20</sup> que teria por objecto a música em sentido amplo, possui a envergadura, o rigor e a metodologia necessários para suprir a lacuna acima identificada e construir a ponte entre a música e os demais saberes. Então, porque é que a música, apesar da sua universalidade, é ainda marginalizada nos estudos académicos, que não a vê como uma fonte de manifestação e conhecimento

---

<sup>19</sup> BARBEIRAS Flávio; *A Música Habita a Linguagem: Teoria da Música e Noção de Musicalidade na Poesia*; Faculdade de Letras da UFMG; Belo Horizonte (2007); P.4.

<sup>20</sup> Estudo erudito da música. Tradicionalmente, a palavra implicava o estudo da história da música, mas o seu significado foi ampliado durante o séc. XX, passando a abranger todos os aspectos do estudo da música, incluindo a musicologia comparada e a musicologia sistemática, esta abordando tópicos como teoria, educação musical, a música como fenómeno sociocultural, psicologia e acústica; SADIE, Stanley; *Dicionário Grove de Música*; Ed. Concisa; Zahar; Rio de Janiro; 1994.

humano? Ou será que há mesmo uma separação incomunicável entre um logos racional que organiza os discursos epistemológicos, científicos e disciplinares e o fenómeno música? Ou, será mesmo que a música é uma barreira ou limite inefável para a linguagem? Nesse sentido, até que ponto a superação da metafísica, de que tanto se fala na pós-modernidade, é mesmo possível sem uma rigorosa tematização da música e de tudo o que ela coloca em questão, incluindo a dificuldade de poder se falar dela?

O estado actual dos estudos musicológicos apontam, realmente, para uma mudança qualitativa grande em relação à visão vulgar que se descreveu anteriormente e que, de modo geral, ainda predomina. Em outras palavras, o desenvolvimento da Musicologia vem contribuindo para tornar menos ingénua a visão de música, ao procurar envolvê-la numa trama de relacionamentos históricos e sociais bem mais ampla.

Contudo, disciplinas tidas como internas ao campo musicológico, para muitos, tem uma abrangência muito maior do que a própria Musicologia. Seria o caso da Etnomusicologia<sup>21</sup>, que de um início histórico limitadamente comparativa, ao confrontar sistematicamente formas e comportamentos musicais de diversas sociedades e culturas, passou a se configurar, cada vez mais, como um *estudo da música enquanto aspecto universal do comportamento humano* e, produziu o efeito altamente salutar de pôr em xeque o próprio conceito de música sobre o qual assentava a Musicologia. Evidenciou exactamente isto: o facto de música ser também uma palavra, uma representação mental que nós associamos a uma realidade de mundo, a qual tendemos a absolutizar. Nesse caminho, a Etnomusicologia demonstrou que, em outras realidades culturais, a música desempenha um papel muito mais central do que poderíamos supor a partir da nossa própria experiência.

As questões que a música e o universo sonoro colocam ao pensamento e à cultura continuam. Alguns desses impasses começam a incomodar e a tomar forma nas reflexões de certos musicólogos. É o que pode se deduzir diante de um texto de Jean-Jacques Nattiez:

---

<sup>21</sup> Idem, op. cit.: Ramo da Musicologia em que se ênfase o estudo da música em seu contexto cultural.

«O ritmo não é exclusivo da música: existe um ritmo no desenho, na arquitectura, na dança, no gesto, num verso de Dante, para não falar dos ritmos biológicos como a respiração e o batimento cardíaco.»<sup>22</sup>

O que se propõe, é que se considere a existência de um *substrato genético-antropológico* do qual derivem todas as formas e práticas simbólicas que cada época e cada cultura irá diversamente conhecer e nomear. Esse substrato seria uma espécie de modelo ideal de um núcleo originário e comum, por exemplo, às artes, mas anterior à diferenciação entre elas que decorre da sua nomeação e categorização.

Não será discutível pressupor que a música seja uma prática simbólica?<sup>23</sup> Para Nattiez, música é uma forma ou prática simbólica na medida em que reenvia aquele que a cria e aquele que a percebe a diferentes aspectos da realidade, uma realidade certamente sonora, mas também afectiva, concreta, ideológica.. Ou seja, a inserção da música dentro desse conjunto – dado o seu poder descritivo que é nulo, ou quase, dada a ausência de referentes do seu *discurso* – só pode mesmo se verificar colocando-se, de certo modo, em crise a própria noção enraizada do que seja uma forma simbólica a qual sempre teve como modelo principal a linguagem verbal.

Música é símbolo de quê? Pode-se legitimamente perguntar. Será que temos que primeiramente enquadrá-la como forma simbólica para que a possamos compreender? Será preciso valer-se da intermediação do conceito de simbólico para relacionar música e linguagem? Toda a produção teórica de tipo semiológica, em autores como Nattiez, persegue justamente esse objectivo. Investiga-se por exemplo, de que modo se caracterizaria uma semântica musical.

Refutando-se, portanto, a ideia de que a música nada representa ou significa – ela, então, teria uma outra forma de representar ou significar. *Há significado quando um certo*

---

<sup>22</sup> NATTIEZ Jean Jacques: “Musica e significato”. In: *Enciclopedia della musica*, (vol II) apud: BARBEIRA (2007); P.11.

<sup>23</sup> “Para o entendimento da música nesses termos, já se trabalha até com a noção de “sistema semi-simbólico” que seriam aqueles “sistemas significantes que não possuem a mesma conformidade entre as unidades do plano da expressão e as do plano do conteúdo, como ocorre no sistema linguístico (considerado, em semiótica, sistema simbólico por excelência)” – TATIT Luiz, , *Musicando a semiótica* ensaios. São Paulo: Annablume, 1997; apud: BARBEIRA, Flávio: *A Música Habita a Linguagem, Teoria da Música e Noção de Musicalidade na Poesia*; Faculdade de Letras da UFMG; Belo Horizonte, 2007; P.13.

*objecto é colocado em relação com um determinado horizonte*<sup>24</sup>. Ora, dentro dessas dimensões – vastíssimas – realmente sempre haverá significado, posto que, simplesmente, é inconcebível a existência de qualquer objecto ou coisa dissociado de um horizonte.

Mais do que *ser* uma forma simbólica, é mais plausível considerar a música uma eterna *possibilidade simbólica*<sup>25</sup>, como se nela o símbolo estivesse permanentemente em estado de latência e, qualquer operação analítica que o buscasse evidenciar acarretasse um empobrecimento ou uma banalização. Em suma, a música de modo algum se reduz às representações que se constroem em torno dela. Pode-se ouvir uma música considerada *lenta* e isto provocar um estado de espírito *agitado*, pode ouvir música cujo compasso rítmico é mais acelerado e ter uma relação de *relaxamento* ou *calma*. Uma música dificilmente provocará a mesma reacção, na mesma lógica de não se banhar duas vezes na mesma água do rio.

Discutir música e literatura não será proveitoso, penso, se nos ativermos, de saída, a modelos prontos. Embora já saibamos, de certo modo, o que significam os termos música e literatura, e partamos inevitavelmente do âmbito por eles instaurado, é fundamental deixar um espaço aberto para o encontro do inesperado. A articulação desse substrato deve se construir em torno da noção de *literatura*. O que não se pretende é indicar um *lugar*, um *abrigo* para a música, como se a literatura, fosse um sistema maior que a englobasse., nem provar que a música é, em si, uma forma simbólica, uma linguagem ou um sistema semiótico, tampouco para compará-la com a chamada linguagem verbal, a fim de elencar possíveis semelhanças e diferenças.

O fio condutor e a hipótese desta tese são a de que música e literatura não são instâncias separadas e incomunicáveis. Independentemente do facto de hoje imaginarmos coisas completamente diferentes quando deparamos com os significantes música e literatura, o principal é exactamente o que permanece esquecido sob essa superfície, ou seja, a unidade de sentido composta por música e literatura. A *música na literatura* é apenas um ponto em torno do qual se procura exercitar o pensamento, fazendo aparecer

---

<sup>24</sup> NATTIEZ, Ibidem P.13.

<sup>25</sup> BARBEIRAS (2007); op. cit; P.14

aqui e ali outras maneiras de se entender a relação. Pretende-se apenas indicar uma impossibilidade radical de distanciamento entre as duas manifestações. Ficam aqui, dentro do possível, suspensas as categorizações tradicionais e, não porque elas sejam necessariamente iludidas ou inválidas, mas, para que surja a possibilidade de se pensar de uma outra forma, ou de se pensar o que, se calhar, até aqui, não foi suficientemente pensado.

### 1.1 – Música e Literatura: Comparação e Articulação

*“rien ne plonge plus profondément au coeur de l’âme que le rythme”<sup>26</sup>*

Cada cultura é caracterizada pelo respectivo contexto cultural, ou seja, o conjunto de conhecimentos predominantes, de ideias estabelecidas, de crenças admitidas, de normas aceites, dos valores e condutas específicas de cada sociedade. A vida social é eminentemente gregária, constituída de unidades irredutíveis formando redes que dão configuração ao tecido social. *A especificidade cultural é uma característica dos grupos e das sociedades, as quais diferem enquanto conjuntos culturais, com indivíduos que têm diferentes sistemas interiorizados mas que são considerados como a simples soma de componentes mentais inseparáveis.*<sup>27</sup> Uma vez apreendidas e partilhadas, as normas e valores culturais contribuem para que determinado número de pessoas forme uma colectividade particular, passível de ser reconhecida e distinguida pela sua especificidade. *Os sistemas simbólicos que resultam da interacção social e da manipulação do cultural são uma apropriação do mundo; tais sistemas somente adquirem significado dentro das*

---

<sup>26</sup> [nada mergulha mais profundamente ao coração da alma que o ritmo], COLLOT (1997), apud: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; *Análise Músico-Literária dos Poemas de Walt Whitman*, António Francisco da Costa e Silva e Leopold Sedar Senghor; Recife 2006; P.29.

<sup>27</sup> FILHO, João Lopes, *Introdução à Cultura Cabo-verdiana*; Instituto Superior de Educação; Praia 2003; Pág.47.

*unidades socioculturais onde nascem, suscitando, assim, reacções emocionais e comportamentais semelhantes.*<sup>28</sup>

A cultura integra um conjunto multifacetado e interdisciplinar de ideias, saberes, atitudes etc., em que, os seus elementos não se encontram justapostos uns relativamente aos outros, encontrando-se, antes, unidos por laços e relações de coerência, porque alterações efectuadas num determinado sector, implica mudanças noutras áreas da mesma.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano. Compara-se, então, não apenas com o objectivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. *No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar forma de método – e começa-se a pensar que tal investigação é um estudo comparado*<sup>29</sup>. Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objectivos a que se propõe.

O desenvolvimento da Literatura Comparada ao longo do século XX alargou consideravelmente os limites da disciplina. Pouco a pouco, foi-se diluindo a antiga busca da identificação das famílias, das fontes e influências entre autores e sistemas, para incorporar um diálogo cada vez mais abrangente com outras áreas do conhecimento de modo a melhor fundamentar o estudo literário. *A lógica que sustentava o comparatismo tradicional – toda ela baseada nos dualismos modelo/cópia, fonte/influência, centro/periferia, entre outros de natureza semelhante – tem sofrido um continuado processo de desconstrução*<sup>30</sup>, no sentido de se quebrar as amarras da dependência de fundo colonial.

Estudos mais recentes de Literatura comparada têm-se pautado pelo cruzamento da literatura com sistemas semiológicos diversos como o cinema, a pintura, o jornalismo e a

---

<sup>28</sup> Idem, Pág.48

<sup>29</sup> SILVA, Maria Granzato da; *Literatura Comparada I*; ed. Artculturalbrasil; Arapangas – Paraná in: [www.granzoto@globo.com](http://www.granzoto@globo.com) (27/06/2010).

<sup>30</sup> BARBEIRAS (2007); op. cit.; P.41.

arquitectura urbana, entre outros, configurando um carácter interdisciplinar discutido, sobretudo, pela escola Norte-Americana. Segundo os críticos, essa abertura para estudos de natureza cultural significa uma ampliação do horizonte comparativo na actualidade, por descentrar o lugar hegemónico ocupado pela literatura e por avançar no sentido de introduzir novos termos de comparação.

Há teóricos mais preocupados com a perda da hegemonia do objecto literário num mundo cada vez mais referenciado pela imagem e pelo espectáculo. *Deve absorver novos termos na sua base de comparação e confrontar metodicamente a literatura com outras manifestações culturais, até como modo de melhor contemplar sua circulação na sociedade.*<sup>31</sup> Incluem-se também nesse conjunto, ensaios voltados a questões mais amplas da cultura e da vida social que não prioriza a literatura como centro de investigação, mas a encaram como mais um fato ou manifestação no conjunto dos processos culturais.

No cenário pós-colonial não restam dúvidas que o contexto sociocultural como o cabo-verdiano, por exemplo, em que não havia quadros suficientes para as necessidades do país, historicamente marcado pela baixa escolaridade no meio rural, e pelo reduzido contingente de leitores, a divulgação de obras literárias precisava se adaptar a meios e suportes que não apenas o livro. Além do cinema e da televisão – grandes divulgadores de narrativas – também a música pode desempenhar, nesse sentido, um importante papel, não apenas da maneira que lhe é mais característica, isto é fazendo circular textos inéditos sob a forma de letras de canção, mas também absorvendo poemas preexistentes e relançando-os como obras musicais a um público mais amplo.

A linguagem, seja ela expressa através dos sons ou através dos signos linguísticos, flui carregada de sentimentos que não são necessariamente os que o artista experimenta ao compor sua obra; são sentimentos pelos quais ele pode ser afectado através da vivência de outras pessoas ou até de sua imaginação que, por sua vez, podem ser totalmente distintos daqueles que brotam no receptor, ao ter contacto com a obra. O que deve ser sempre procurado é uma relação de referência com um mundo, com uma língua, porque, caso

---

<sup>31</sup> Idem, P.34

contrário, constituiria uma quebra de códigos e, conseqüentemente, o isolamento, a não comunicação.

E o ser humano, porque não é passível de divisão em partes ou em fases do conhecimento, de acordo com o momento e com a acção a ser desenvolvida, vive cada instante como uma unidade integral. *A fisionomia não se define por um só traço de cultura.*<sup>32</sup> A complexidade conduz suas produções para um ponto de encontro, de convergência. Cada criação ou recepção de uma obra constitui uma síntese de todo o ser que se entrega a este acto.

O mundo actual da globalização parece ter em si uma grande contradição, um “*cancro*”, isto porque, as experiências tecnológicas aplicadas à comunicação, criadas para uma sociedade global, têm conduzido a sociedade a uma vivência isolada, individualista, cada dia mais forte. Já não é comum a roda de pessoas sentadas à porta de casa conversando sobre os acontecimentos do dia. A prática é cada um encontrar-se apenas indirectamente com os outros, porque o contacto se faz, na maior parte das vezes, através de um meio, de um instrumento – seja ele telemóvel, computador, um rádio ou uma televisão – *a sós*.

Esse indivíduo assim se apresenta descontextualizado por conceitos estranhos à sua realidade, oprimido por avaliações que exigem o inutilizável, preso a teorias educacionais ultrapassadas por um mundo com novos valores, alheio a processos de articulação música e poema como ferramentas de percepção artística sob os estratos de ritmo e mensagem.

Ao buscar-se a articulação entre a expressão melopoética de uma música, integrada à expressão literária de um texto, tal sentido de dialogismo pode residir, por exemplo, na composição de um conjunto de actividades envolvendo músicas e textos-base aplicados. Tais músicas e textos visariam o estabelecimento de novos paradigmas educacionais, e inter-artisticos, para a compreensão da sociedade pós-moderna.

Em algumas pessoas é grande a união entre música e literatura que sucedem casos como o do brasileiro paulistano Vítor Martins, que *contumaz ouvinte de rádio, não conseguia memorizar as letras das canções. Recriava então outros versos para as melodias*

---

<sup>32</sup> FERREIRA Manuel; *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*; Praia 1956; 3ªed, Plátano Editora, Lisboa.



que ouvia<sup>33</sup>. Este, não conseguindo apreender aquilo que os artistas da música popular expressavam, desviava a percepção para outro caminho – o de compor textos motivados por uma melodia. *Dois romancistas brasileiros – Chico Buarque, um músico, em “Budapeste” (o seu melhor romance) não usa música como tema, nem se deixa influenciar pela técnica musical. Ao passo que Autran Dourado, que não é músico, no romance “A Ópera dos Mortos”, inspira-se na ópera, como o próprio título diz.*<sup>34</sup>

Em Cabo Verde temos o escritor, músico e compositor Mário Lúcio que nos afirma que: *quando escrevo ficção ou narrativa escolho a música que eu escuto durante a escrita e é a música que me dita o ritmo e o sentimento, a harmonia geral que eu quero passar para a obra.*<sup>35</sup>

Partir de um texto, seja ele musical ou literário, e perceber seu sentido profundo abre horizontes infinitos, porque ambas as escrituras são uma síntese complexa que ultrapassa de longe os signos usados. Assim, é nulo pensar que se pode criar ou perceber uma obra de arte, usando apenas uma ou outra perspectiva. Os textos pretendem conter o universo imaginado enquadrado na sintaxe da escritura; também, é sabido que os textos artísticos mexem com o imaterial, com as emoções e com as impressões, tentando colocar tudo em linhas / pautas. Consequentemente, a leitura de um texto será tanto mais limitada quanto mais realizada, fundamentada em apenas um aspecto do saber. Ou, por outro lado, será tanto mais abrangente quanto mais aspectos forem tomados como ângulos possíveis de apreciação. Daí poder se observar em obras líricas outras estéticas que penetram o texto, activando a dinâmica da sua criação/percepção. Veja-se em que aspectos a música pode marcar presença na obra lírica.

Paul Valéry<sup>36</sup>, sempre que se refere à poética apela à comparações com a música, pois, constata nos seus estudos, uma analogia entre a estética musical e a do som da língua,

---

<sup>33</sup> BRASIL (retratos poéticos, 2003), in: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; *Análise Músico-Literária dos Poemas de Walt Whitman, António Francisco da Costa e Silva e Leopold Sedar Senghor*; Recife 2006; P.30.

<sup>34</sup> Entrevista a Arménio Vieira no dia 22/06/2010; Praia.

<sup>35</sup> Mário Lúcio – entrevistado a 13/09/2010.

<sup>36</sup> Escritor francês (1871-1945) que possui reflexões sobre pintura, música, linguagem e ciências. Publicou poesia (*Jeune Parque*, 1917 e *Charmes*, 1922), ensaios (*Variété*, 1924 – 1944), diálogos de forma socrática (*Âme et la Danse*, 1923). Obra póstuma: *Mon Faust*; (...), a visão da literatura como *ars combinatoria* (Fil. Processo de derivar ou inventar novos conceitos ou juízos mais complexos pela combinação *lógica* de conceitos ou juízos mais simples ou primitivos) e a defesa da gratuidade da arte, da inexistência de um

apresentando a música como portadora de características fundamentais para uma análise literária. Pelo aspecto *sensorial-corporal*, a música penetra o poema através do ritmo, das rimas, das sonoridades das palavras exploradas. Inclui o impulso rítmico gerador presente na primeira fase da criação/percepção de uma obra lírica. O vocabulário musical aparece através do uso de palavras ou de expressões do universo musical (termos da teoria musical, nome de compositores, nome de obras e outros agentes ou musas inspiradoras) responsáveis por criar no leitor / ouvinte a experiência sonora. O aspecto *funcional*<sup>37</sup> e estrutural abrange as técnicas de composição musical, quando responsáveis pelas estruturas nas quais o poema se desenvolve. A música é possuidora dos dois momentos em si: a que está fixada no papel – a partitura, o texto – e a que fica retida na memória sonora. *A escrita, ou a representação gráfica de um som, tem também um valor em si, como signo visual, e sua transformação em evento sonoro é uma outra etapa de leitura do signo, independente.*”<sup>38</sup>.

Sendo a literatura uma arte, possui toda a carga emocional e holística da palavra e, como tal, exige o envolvimento de todo o ser daquele que a lê, requer a entrega do *amante*, sem restrições, e não apenas do intelecto, parte às vezes suposta como única necessária para a leitura. Sem dúvida, a leitura de um texto literário pode tornar-se num acto completamente sofrido, áspero e sem sentido, quando a preocupação for apenas a análises de estruturas linguísticas ou de aspectos da forma literária em si.

Estruturas textuais praticadas por artistas sensíveis às diversas soluções de expressão artística têm fornecido material favorável ao múltiplo olhar: é o caso de Stéphane Mallarmé que encontra em James Joyce um “*arsenal de situações-desafio na evocação das linguagens*”<sup>39</sup>.

As obras poéticas, no momento em que chegam ao receptor, o que almejam é antes aventar, insinuar, sugerir do que dizer. São obras que partem de um íntimo e se dirigem a um outro íntimo. Obras cuja significação é confundida com o sentido e aponta para uma

---

objecto determinado para o jogo ritual que é a poesia; in: COLAÇO, Jorge; VICENTE, George; *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Ed. Séc.XXI Editorial Verbo, 2003.

<sup>37</sup> SOUZA (2006); op. cit.; P.31

<sup>38</sup> TRAGTEMBERG Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991 apud: SOUZA (2006), op. cit. P.32.

<sup>39</sup> SOUZA (2006) op. cit. P.33

direcção, para um caminho, em que a subjectividade é característica e, as palavras gozam de uma maior liberdade semântica e, por isso, fogem à uma só significação ou interpretação, a um só sentido. *Significação esta que se encontra suspensa, quando é entendida como significado último ou como intenção significante, como verdade ou ainda como comunicação*<sup>40</sup>.

## 1.2 – O Som na Palavra, a Música na Linguagem

A linguagem é uma dimensão originária em relação à literatura e à música, permite-lhes a manifestação, mas com elas não se confunde por não se reduzir a um meio de representação da realidade com base em signos ou sons. Pode ser compreendida de certa forma como dimensão onde se manifesta o sentido. Ela não é um elemento de mediação entre o homem e o mundo, como é a literatura e a música, mas é a própria nomeação. É a linguagem «*como a deve ter entendido Heráclito no seu fragmento 50: “Auscultando não a mim, mas ao Logos, é sábio concordar que tudo é um”*»<sup>41</sup>. Isto é, a linguagem, como *Logos*, produz e revela a unidade. *Logos*, aqui, guarda o sentido grego de reunião, de um dizer que reúne e resguarda: *Logos* reúne linguagem e realidade enquanto sentido e verdade, identidade e diferença; é a unidade de reunião da tensão de contrários do real, em sua ambiguidade abismal e misteriosa.

Verifica-se que há uma dissociação entre música e conhecimento, dissociação como fruto de um determinado modo de se conceber a linguagem que privilegia nitidamente a sua capacidade de significação e de produção de conceitos. Essas dificuldades não se relacionariam apenas a uma simples questão epistemológica, nem seriam um problema ou uma particularidade do *objecto* música. Decorridos alguns séculos de história, uma manifestação absolutamente fundamental como a música ainda não encontrou um lugar duradouro nas preocupações teóricas. Se, como constatou Edward Said, *ela está “distante”*

---

<sup>40</sup> NANCY, Jean-Luc; *Nécessité du sens* In: FINCK, Michèle (Org.), apud: SOUSA (2006), op. cit; P.33.

<sup>41</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro; *Os pensadores originários*; apud: BARBEIRA (2007); op. cit. P.19.

*tanto das preocupações quotidianas quanto das intelectuais*<sup>42</sup> é porque, há algo mais radical que a mantém separada do modo de estruturar o conhecimento, ou seja, algo de raiz cultural e do modo de ver o mundo. Parece que há fundamentalmente uma disjunção, um hiato incontornável entre a realidade que a música é e aquilo que a teoria pode expressar.

Uma das causas levantada para reflexão, para identificar os motivos dessa separação é o – *videologocentrismo*<sup>43</sup> – que caracteriza a tradição ocidental, em que o prefixo *vídeo*-, acentua a matriz visual da metafísica que representou o afastamento do universo sonoro das preocupações da filosofia ocidental e, que relegou voz, som e música a um plano secundário em relação a um suposto verdadeiro conhecimento.

Então, torna-se claro que as dificuldades de uma teoria da música, ou a falta de um discurso lógico sobre a música, que consiga incluí-la em nossas tentativas de ordenação ou desordenação da realidade, não podem ser absolutamente dissociadas de um questionamento da própria actividade teórica e da própria lógica enquanto um uso determinado da linguagem para a explicação do mundo.

Essa pista do *videologocentrismo*, para explicar a disjunção entre música e conhecimento, associa-se a um momento especial em que a própria linguagem verbal rompe com a prioridade absoluta do significado, em que ela diferencia-se justamente do seu uso *logocêntrico* (*logocentrismo sintetiza com muita felicidade exactamente aquilo que a metafísica privilegiou e que a música não pôde suprir: o apego a uma suposta realidade dos significados veiculados pela linguagem verbal*)<sup>44</sup>. Esse momento, sem dúvida, é a *poesia*.

Gerd Bornheim, no ensaio *Sobre a linguagem musical*,<sup>45</sup> inicia o texto com uma ressalva: *De todas as artes, a música é talvez a mais difícil de ser interpretada*. Frase que também anuncia a principal discussão do ensaio, isto é, a célebre dificuldade de abordar a música com os recursos da linguagem abstracta e conceitual da filosofia. Embora a palavra

---

<sup>42</sup> BARBEIRA (2007), Op. cit.; P.18.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem; P.21

seja muito mais próxima da música do que das artes plásticas pensar o fenómeno musical é uma tarefa bem mais árdua, afirma o autor.

*Realmente, há todo um tipo de poesia que busca conscientemente aproximar-se da música; e o verso, o ritmo poético, não passam no fundo de fenómenos musicais. A chamada música programática, por exemplo, avizinha-se do literário, tendendo ao narrativo; e quando a música se serve da palavra, seja individual ou coral, sente-se muitas vezes que a palavra como que brota, com uma espécie de necessidade interna, de dentro da própria música.»<sup>46</sup>*

Essa proximidade entre palavra e música, o fato elementar de a palavra compartilhar a sonoridade musical, nada disso, contudo, facilita o relacionamento entre ambas quando se trata de dizer a música ou de indicar aquilo que a música diz. É que a palavra explicitamente sonora da literatura ainda não é a mesma palavra conceitual da filosofia, aquela está de tal modo fincada no plano físico que se adapta mal à convencional função de signo, encontrando-se mais próxima, talvez, da concepção mítica da palavra originária que traz consigo, na sua enunciação, a presença da coisa, a presença de todo um mundo. Ao contrário do conceito, que sai completamente do corpóreo, em benefício de uma abstracção racional, *meta*-física, a palavra sonora depende do vocálico; nele, e somente nele, adquire sentido e sobrevive. Tanto assim que a poesia, que é a sua manifestação natural, carece quase invariavelmente de uma leitura em voz alta que manifeste a plenitude do ritmo e revele aquilo que a absorção silenciosa por si só talvez não consiga perceber. Palavra sonora está também presente na arte da representação teatral, como esclarece o autor:

*Precisamente o facto de que a dicção se liga de modo essencial a uma língua determinada, empresta ao tratamento sonoro das sílabas – os breves e longos, os altos e baixos – o poder de explicar o sentido do texto. A interpretação do actor se prende antes de mais nada ao fenómeno sonoro.»<sup>47</sup>*

O parentesco da música com a palavra, possibilitado pelo elemento comum que é o som, desaparece, ou pelo menos se dilui, quando entra em cena a linguagem conceitual, aquele tipo de organização discursiva formada e consolidada em solo grego a partir de Platão. Com efeito, *essa é uma passagem que de certo modo funda a metafísica e determina o futuro de séculos de filosofia ocidental*. A linguagem, em Platão, adquire uma

---

<sup>46</sup> BORNHEIM Gerd; “*Metafísica e Finitude*”; apud: BARBEIRAS (2007); P.22.

<sup>47</sup> BARBEIRAS (2007); P.23.

função: *expressar significados que se aproximem o máximo possível do mundo transcendente das Ideias supra-sensíveis, do mundo metafísico que encerra a verdade do real*.<sup>48</sup> Esvazia-se, então, por meio da redução simbólica que irá caracterizar a relação significante/significado, o carácter sagrado da palavra; desfaz-se o poder presentificador da linguagem. Empenhado numa tarefa abstracta e racional, o *lógos* despreza o seu elemento físico – o som – que passa a ser representado como uma interferência na clareza da significação, uma intromissão inquietante até, na medida em que é capaz de comprometer a pureza e a transparência dos significados cunhados pelo discurso. Perigoso, corpóreo e irracional, o som é confinado no plano secundário do sensível e do ininteligível<sup>49</sup> – o espaço imperfeito das sombras descrito pelo filósofo grego no famoso *Mito da Caverna*, exemplo célebre e lapidar desse amor helénico pelo olhar. Um dos intentos principais de Bornheim é reabilitar todo o plano do sensível, seguindo a constatação de que ele é justamente aquilo que foi deixado de lado no construto metafísico desde as decisões e escolhas platónicas. Na e para a elaboração e afirmação do *logos* metafísico uma das vítimas foi o som, a música, impedida de partilhar o valor de verdade que somente o poder representacional e significante do discurso racional era capaz de produzir e guardar.

O facto é que os estudos que se debruçam sobre a música, encurralados pelo seu baixo poder de representação, comumente tratam esse *objecto* como um sistema fechado em si mesmo, como uma linguagem neutra, asséptica, que se transforma apenas em razão da mudança nas suas próprias leis de funcionamento. Nesse raciocínio, seria musical, e portanto digno de análise, só o que diz respeito à organização do discurso sonoro cristalizada na obra, praticamente todo o resto sendo tachado de extra-musical e, como tal, remetido ao estudo de ciências como a Antropologia, a História, a Sociologia etc. É a análise musical hermética, fechando-se completamente às relações da música com o mundo. Daí Bornheim<sup>50</sup> poder dizer que a análise objectiva se resume ao pré-musical, ou

---

<sup>48</sup> Idem, P.23.

<sup>49</sup> «A beleza e o encanto da fala socrática não devem ser procurados no nível da expressão sonora e do “significante” acústico – o lado apenas exterior, aparente e superficial do discurso – mas no plano do conteúdo, na ordem dos significados, na esfera videocêntrica e noética do pensamento. O efeito encantatório típico da música não é recusado e é inclusive chamado em causa, mas a sua direcção é decididamente alterada: no discurso, belo é o espectáculo contemplativo das ideias. Sai de cena o ouvido corpóreo para a entrada triunfal do olho noético.» CAVARERO Adriana, *A più voci*; apud: BARBEIRAS (2007).

<sup>50</sup> BARBEIRAS (2007) op cit.

seja, dedica-se à música antes que ela propriamente *aconteça* como manifestação humana, social ou cultural.

Por outro lado, diante da falta de um plano semântico e da inexistência de conceitos ou supostos conteúdos verificáveis externamente ao *enunciado*, o comentário sobre a música tende a reflectir não mais que uma experiência individual de audição, realizando uma tradução verbal dos efeitos que os sons despertam no ouvinte singular, sem garantias mínimas de articular universalidade e consenso. No Romantismo chegou-se mesmo a uma expressão teórica dessa abordagem exactamente porque, seguros da verdade de um mundo fundado no indivíduo, os românticos não temeram apontar a música como a linguagem representativa dos sentimentos, dos afectos, daquela interioridade subjectiva que excedia as palavras.

O caminho, então, para uma reabilitação do *musical*, para a interpretação da cultura deve ser outro, fora dos limites de um campo disciplinar específico, constituindo-se numa experiência que, em vez de perseguir a elaboração de mais um discurso sobre a música, coloque em xeque os momentos constitutivos desse exílio da música no horizonte ocidental. Além disso, essa experiência deve procurar abrir nossos ouvidos lá onde o *musical* emerge no nível das palavras, onde, de algum modo, há uma falha na rigidez imperial da racionalidade, da semanticidade, da visibilidade, e onde, num atrito entre *melos* e *logos*, e mesmo que metaforicamente, a música se faz linguagem e esta se transmuta em música.

*É possível analisar o ritmo musical de modo autónomo, sob a faceta do factor emocional*<sup>51</sup>. Também que as fórmulas rítmicas apresentam uma organização temática, podendo suscitar sentimentos particularizados, como os de admiração, satisfação, prazer e júbilo; de atenção, tensão e contrição; de fé, esperança e amor. Por outro lado, reconhece que a música não pode, *por si só, traduzir sentimentos definidos ou paixões, mas que, por meio de movimentos físicos, químicos, fisiológicos e emotivos, que ela provoca, pode*

---

<sup>51</sup> SOUZA, José Geraldo de (2005); apud: CAMPOS Marco Donisete de; REIS, Célia Maria Domingues da Rocha; *Entre o Poema e a Partitura: A Valsa de Casimiro Abreu*; Belo Horizonte; n.15; 2007; P.64; [www.googleacadémico.com](http://www.googleacadémico.com) (5/04/2010).

‘*exprimir o inexprimível*’ e ‘*comunicar o incomunicável*’<sup>52</sup>. A dificuldade de definição obriga o autor a optar pela negatividade e pela generalização em relação ao que a música desencadeia: o *inexprimível* e o *incomunicável*. Isso implica em dizer que a música consegue atingir e envolver de imediato a alma do ouvinte despertando nele emoções as mais fecundas e inconscientes, impossíveis de serem verbalizadas.

Focaliza-se aqui, não compreender o Texto, mas compreender as possibilidades de este ser compreendido. *Na música, aquilo que nos permite compreender o texto enquanto significância está presente – metáfora da música. E esta para além da reescrita de uma partitura.*<sup>53</sup>

Pode ser, também, metafórico, mas por isso mesmo iluminante falar, por exemplo, da *música do pensamento*, da *musicalidade* de um jogo como o futebol, ou ainda de uma pintura e de uma paisagem *musicais* etc. A música do pensamento pode querer dizer, por exemplo, que além do que está dito pelas palavras, além da coerência lógica exigida pela exposição argumentativa, o discurso ainda consegue seduzir, encantar, hipnotizar o ouvinte. Da mesma forma, a partida de futebol merece o adjectivo quando não se limita aos lances mecânicos e consegue impor ritmo, leveza, dinamismo e genialidade, onde jogadores como Lionel Messi e Ronaldo fazem levantar estádios de milhares e milhares de pessoas emocionadas, em lances que em linguagem desportiva diz-se *obra de arte*. Por sua vez, o quadro ou a paisagem podem ser musicais na medida em que, de alguma forma, incita a uma nova possibilidade de ver e de sentir, pela harmonia que despertam nos olhares. Ora, se a própria linguagem em seus caminhos de abertura do mundo nos oferece a possibilidade de pensar a música de forma ampla, por que insistir em trancá-la exclusivamente na especificidade da abordagem tecnicista que nunca poderá vislumbrar justamente a ponte que liga a música ao todo da cultura?

É interessante notar que tal como a música, o “poético”, como metáfora, também pode se achar em toda parte. Poesia e música, afirmam os manuais, são artes irmãs, nasceram juntas e, no Ocidente, só foram separar-se depois de muito tempo, inventadas a escrita e, sobretudo, a imprensa.

---

<sup>52</sup>Idem, op cit.

<sup>53</sup> BARTHES, Roland; *Leituras de Roland Barthes*; Universidade Moderna; Publicações Dom Quixote; Lisboa 1982; P.232.



No encontro entre música e linguagem, o espaço privilegiado em que ele se dá é a poesia, onde se verifica uma maior exploração do poder e da imagem sonora das palavras que provocam identificações. Como afirma Senghor:

*Quando escrevo um poema, estou verdadeiramente inspirado. Fico num estado que, sem que me canse para construir meu plano, para procurar minhas imagens, meu ritmo ou a melodia, o canto me vem todo por completo com suas imagens simbólicas e melódicas, ritmadas com contratempos e síncope. (...) Depois de ter escrito o poema, retorno a ser professor e corrijo meu texto. Então, não mudo nem as imagens, nem o ritmo do versículo, mas tal palavra ou tal concordância sintáctica.*<sup>54</sup>

Assim, mesmo quando não estamos falando de manifestações híbridas como a canção, nunca é realmente abusivo aludir à musicalidade do poema ou, de outro lado, ao carácter poético ou lírico (palavra, aliás, que nomeia a própria intersecção entre música e poesia) de uma obra sonora.

Além disso, o encontro poético-musical cria o espaço para aprofundar aquele ponto que Gerd Bornheim apenas indicou, ou seja, a co-naturalidade de palavra e som, de música e linguagem, esquecida pela tradição lógico-discursiva da filosofia e da epistemologia. Então questiona-se: *por que a música, ou a musicalidade, em geral ignorada em outros contextos, é constantemente reivindicada na teoria da poesia como um anseio do poema?*<sup>55</sup> O que une e o que separa a música da poesia? O que significa exactamente, para a teoria da poesia, a noção de musicalidade?

Estas perguntas continuam apontando caminhos. Nesse sentido, o diálogo com a poesia e com a teoria poética promete render frutos por, pelo menos, dois motivos: 1) a poesia sempre manteve uma relação estrutural ou de proximidade com a música, no sentido das questões levantadas acima; 2) a poesia revela que a mesma palavra que foi o instrumento de exclusão do som e da música num contexto histórico específico, é fundamentalmente sonora e, tal como o som, plurívoca. Pode-se considerar, então, que na relação entre música e poesia há duas direcções de análise fundamentais: uma que parte da matéria-prima som, do elemento musical por excelência, e investiga sua manifestação na palavra; outra que parte da música como metáfora para a poesia, num procedimento que traz à luz a ambiguidade típica do discurso poético.

---

<sup>54</sup> URBANIK-RIZIK, Annie; *Étude sur Léopold S. Senghor Éthiopiennes*. Paris: Ellipses, 1997 in: op cit. SOUSA (2006), P.183.

<sup>55</sup> BARBEIRAS (2007); op. cit. P.31.

### 1.3 – Exemplos da Relação – Melopoética

A *melopoética* é caracterizada, entre tantas possibilidades, sobretudo pelos estudos que se baseiam em eventuais analogias estruturais de obras musicais e literárias. O criador da designação foi o professor e crítico húngaro Steven Paul Scher.<sup>56</sup> Calvin Brown (em 1948) cunhou o termo *melopoética* para estudos dedicados à iluminação recíproca entre literatura e música (do grego *mélos*/canto + poética). Ao delinear as tipologias dessa relação intersemiótica, Brown distinguiu três tipos de estudos, classificados de acordo com a natureza do objecto. As três formas de se estudar a melopoética são: *música e literatura*, *literatura na música* e *música na literatura*.

O que nos propõe Solange de Oliveira é a exploração das possibilidades do que ela mesma denomina *melopoética cultural*, ou seja, *uma abordagem músico-literária que enfatiza as implicações culturais de referências musicais*<sup>57</sup>. As analogias estruturais de obras musicais e literárias, certamente os mais numerosos desse campo disciplinar, buscam em diversas formas musicais (*tema e variações*, *sonata*, *fuga* etc.) ou em procedimentos composicionais (*contraponto*, *harmonia*, *polifonia* etc.) modelos e referências para a análise e interpretação da obra literária e, vice-versa, o quanto as formas literárias influenciam na composição musical e na crítica musicológica. Trata-se do caso típico de consideração de música e literatura como sistemas que podem ser comparados no nível da organização interna exactamente por servirem-se, como veremos, de uma lógica discursiva no mínimo semelhante.

---

<sup>56</sup> OLIVEIRA, Solange de; *Literatura e Música*, 2003; P.43.

<sup>57</sup> OLIVEIRA; 2003 Op cit.

Por seu turno, Flávio Barbeiras faz referência ao ensaio de Silviano Santiago intitulado *A estrutura musical no romance: o caso Érico Veríssimo*<sup>58</sup>, que implicitamente seguindo os procedimentos de investigação da melopoética, pega dos princípios da composição musical para exemplificar diferentes processos de estruturação da narrativa em romances de autores como Mário de Andrade (*Macunaíma*), Érico Veríssimo (*Caminhos cruzados* e *Clarissa*) e André Gide (*Os moedeiros falsos*). E que aponta como característica comum a essas obras, a tentativa, no âmbito ficcional, de uma harmonização, um pôr em relação, nunca como mera síntese, de vozes dissonantes e heterogêneas, além da articulação, pela narrativa, de materiais que num primeiro momento parecem demonstrar absoluta incompatibilidade.

*No entanto, Amaro, personagem de Clarissa, e Mário, o autor, se encontram no desejo de buscar uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, e é uma forma musical, a rapsódia, que vai dar conta do “compósito” (o termo é de Flaubert), sem que cada elemento perca a condição essencial de alteridade. A composição musical entra no universo romanesco dos dois brasileiros assim como um elemento catalisador precipita a combinação de elementos heterogêneos numa experiência química. Não é outra a razão pela qual Mário de Andrade dá como subtítulo para Macunaíma – uma “rapsódia”*<sup>59</sup>

Segundo Silviano Santiago, cada um dos autores, ao deparar com a necessidade da harmonização na narrativa, ofereceu uma solução própria, sempre passível de ser confrontada com um princípio de composição musical. Quanto à interpretação da elaboração levada a cabo no romance, diz que se tratava de combinar dois conjuntos dramáticos de personagens, inicialmente presumidos pelo próprio escritor como incompatíveis. Então, a solução encontrada foi a de tratar os materiais de modo a justapô-los e imbricá-los; *tal como, na música, procedia o compositor francês César Franck com motivos pertencentes a andamentos contrastantes como o allegro e o andante*.<sup>60</sup>

Acrescenta que à medida que o texto ganha corpo e personagens, André Gide vê-se obrigado a questionar o modelo musical que elegera a princípio e, promove a atomização do narrador, esquartejado em número de partes equivalente ao número de personagens importantes que havia no romance. A analogia possível com a música passa a ser, então,

---

<sup>58</sup> Silviano, SANTIAGO; *Nas malhas da letra*; apud: BARBEIRAS (2007) op cit; Pág.42.

<sup>59</sup> BARBEIRAS (2007); op. cit. P.42.

<sup>60</sup> Idem; P.43

não mais a justaposição de César Franck, mas a mobilidade da *Arte da Fuga* de Johann Sebastian Bach.<sup>61</sup>

Essa correspondência, pode-se supor que resida no fato de o tema de uma *Fuga*<sup>62</sup>, qualquer que seja, ser sempre apresentado em diferentes tonalidades no decorrer da peça, fazendo com que seja ouvido, a cada vez, com um colorido próprio. A referida atomização do narrador, portanto, encontraria ali uma analogia com esse tipo de organização musical, devendo-se observar, contudo, que a identidade do tema musical na Fuga se mantém inalterada, a despeito das nuances tonais, ao contrário, como afirma Silviano Santiago, da identidade do narrador do romance efectivamente mudar.

O confronto músico-literário na metodologia da melopoética não privilegia uma real relação entre as duas manifestações, apenas limita-se a colocar, lado a lado, as estruturas literárias e musicais, dando como facto certo e incontestável que ambas as artes são sistemas semióticos diferentes. O que se termina por comparar são apenas os efeitos diversos que *uma mesma lógica discursiva*<sup>63</sup> produz ao agir sobre materiais distintos – som num caso, palavra (signo) noutro.

Muito mais interessante do que uma analogia estrutural, é quando identifica-se uma interferência de ordem musical sobre a linguagem, produzindo consequências directas na organização do parágrafo, na harmonização das vozes em alteridade e na simultaneidade melódica, isto é, quando aquilo que seria próprio da música invade o código verbal e revela potencialidades comumente desprezadas da linguagem. Revela-se um efeito muito mais encantador do encontro músico-literário captado pelo mesmo Silviano Santiago ainda no texto que Flávio Barbeiras vinha se referindo e que, desta vez, diz respeito ao romance

---

<sup>61</sup> «A referência é retirada do próprio romance de André Gide no momento em que o personagem Eduardo revela: “O que eu queria fazer, compreendam-me, é qualquer coisa que seria como a *Arte da fuga*. E não vejo por que o que foi possível em música seria impossível em literatura...” (citado e traduzido por Santiago)» Idem; P.43

<sup>62</sup> «O ciclo *Arte da Fuga* é um conjunto de várias peças, todas derivadas de um único tema que é tratado, em cada uma delas, de um modo próprio.» Idem, Ibidem, P.43

<sup>63</sup> «Porque o desenvolvimento das formas e dos procedimentos de composição musical no Ocidente – e até certo ponto daquilo mesmo que entendemos comumente como “música” ou como “linguagem musical” – é inseparável do modelo linguístico (literário, poético, retórico), e não apenas se consideramos a música vocal, em que essa constatação é óbvia, mas inclusive nos domínios da música instrumental ou da chamada Música Pura», Ibidem P.44

*Clarissa*, de Érico Veríssimo. Surge, então, uma contribuição original, pois a voz do narrador desaparece para dar lugar, na expressão de Santiago, a um *imenso e sensível ouvido*:

*Nesse momento, ‘confusão colorida de feira’, diz o romance, o narrador retira de cena os personagens enquanto individualidades e deixa na página apenas as vozes heterogêneas, sem origem e sem assinatura, vozes estas que perdem, portanto, a sua condição de articuladora de frases com um sentido lógico, expressas por uma personalidade autónoma, e passam a ser apenas material para uma anotação ‘musical’. Esse é o momento em que o som fonético transforma-se em puro som musical.»<sup>64</sup>*

A transformação progressiva do narrador num *imenso e sensível ouvido*<sup>65</sup> indica a superação da tentativa de retratar a *pensão* apenas pelo tradicional discurso descritivo e lógico linear. Trata-se de um parágrafo musicalmente construído, compreensível não mais para o simples leitor-de-frases que até aqui acompanhava a história, mas para um ouvinte aberto às possibilidades de configuração de sentido que advém exactamente da simultaneidade, da polifonia babélica da *pensão*, receptiva a um outro nível de realidade, qual seja ao sentido da pura sonoridade produzido pelo todo.

A passagem citada merece atenção pela novidade que representa em relação a esses antecedentes estilísticos. Pois, como diz o autor, não se trata mais, no caso de Érico Veríssimo, de uma aliança com a música visando apenas preencher as lacunas da palavra ou suprir a deficiência desta em relação ao objecto, tal como na experiência simbolista. Não há tanto aquela perspectiva de complementaridade, mas, fundamentalmente, o reconhecimento da insuficiência da linearidade discursiva na representação de situações particularmente dramáticas como essa da *pensão*. Não se trata mais de tomar a organização lógica do discurso musical, caracterizá-lo como *sistema semiótico*, destrinçar os seus procedimentos e transportá-los para uma analogia com a criação ou interpretação do romance. Muito menos se verifica a anotação de uma informação sobre a música que ajuda na *correcta leitura* da obra literária. Diversamente disso, o que ocorreu no último caso analisado foi a actuação de características potencialmente musicais sobre a linguagem. Diferente do *som fonético* (que é o típico da linguagem verbal, contendo um sentido lógico a ser captado pelo leitor-de-frases, e que, via de regra, encontra o seu fim na própria

---

<sup>64</sup> Idem, Ibidem, P.46

<sup>65</sup> BARBEIRAS (2007), op. cit. P.46

realidade externa de que é signo, com a sua função representativa constituindo a possibilidade de recuperação de um fio condutor, de uma origem), o som musical, justamente, por não estar comprometido com a representação, constituiria *as possibilidades* da linguagem escapar da referência imediata e adquirir densidade super-pondo planos de sentido.

## Capítulo 2 – Música e Poesia

*Como quem ouve uma melodia muito triste,  
recordo a casinha em que nasci, no Caleijão.*<sup>66</sup>

São longínquas as relações entre essas manifestações artísticas, música e poesia, que os gregos da época clássica chamavam *mélica* (de melos, canto, melodia), a poesia acompanhada de um instrumento musical como a lira, a cítara, aulos ou flauta, podendo ser entoada por uma única pessoa, monódica, ou por várias pessoas, coral. Posteriormente, pelo fato de ser seguida por instrumentos de corda, preferencialmente a lira, essa poesia ficou conhecida como *lírica*, substituindo a palavra *mélica*, para fazer referência a poemas curtos, por meio dos quais os poetas manifestavam seus sentimentos.<sup>67</sup>

*Na prosa, a palavra tende a identificar-se com um dos seus possíveis significados à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de carácter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direcções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala quotidiana. A reconquista da sua natureza é total e afecta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu.*<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> LOPES Baltasar, *Chiquinho*; Autores Africanos, Editora Ática, São Paulo; 1986.

<sup>67</sup> D'ONOFRIO (1995), apud: REIS, Célia M. D. da R., CAMPOS Marco D. de, *Entre o poema e a partitura: A Valsa, de Casimiro de Abreu, Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, P.66.

<sup>68</sup> PAZ Octávio, *O arco e a lira*, in: BARBEIRA (2007), P.50.

Mais do que na prosa é tradicionalmente na poesia, ou melhor, em qualquer texto que explore a chamada função poética da linguagem, que essas possibilidades afloram com maior intensidade. Para a poesia, talvez sobretudo para a lírica moderna, o que mais interessa é exactamente aquele estado *primitivo, natural* da palavra ou, de forma mais geral, a pluridirecionalidade do discurso, visando favorecer o surgimento da imagem poética.

O que foi sendo procurado nas próprias possibilidades que a palavra oferecia, foi o carácter rítmico dos versos: seu veio sonoro (metro, acento, rimas, aliterações, assonâncias, onomatopeias); a manutenção dos refrãos, inversões e outros recursos sintácticos; a representação gráfica (disposição em versos, estrofes) simbólica; o emprego da metáfora como meio revelador da tensão entre o criador e seus objectos.

*Tais expedientes conduzem à noção de periodicidade, andamento, velocidade – a dinâmica do discurso poético –, o seu carácter temporal, com os temas, com o tom afectivo dos versos, as experiências pessoais dos sujeitos líricos determinando a noção de tempo, opondo entre si o sentimento de permanência e mudança, movimento e transformação*<sup>69</sup>.

No conjunto, resultam na amálgama da melodia da linguagem e das ideias, de onde brota a emoção e se faz a exposição subjectiva da interioridade.

Em termos semelhantes, na música, o ritmo pode ser considerado sob o aspecto ordenador e formal, ou simplesmente forma – a relação entre temas, períodos, processos tonais, processos expressivos e, segundo o ponto de vista dinâmico, de movimento, de palpação, ou seja, a ordem em que estão dispostas as divisões do tempo no compasso. Há ainda a harmonia, criada pela simultaneidade de vários sons.<sup>70</sup>

Mário de Andrade na sua *teoria do verso harmónico*, que é a tentativa de constituição da linguagem poética permeada por uma outra linguagem, no caso, a musical,

---

<sup>69</sup> REIS (2001), apud: REIS, Célia M. D. da R., CAMPOS Marco D. de, *Entre o poema e a partitura: A Valsa, de Casimiro de Abreu, Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, P.56.

<sup>70</sup> *A música se constitui pela sucessão, melodia, no sentido horizontal, e pela simultaneidade, harmonia, no sentido vertical. A simultaneidade consiste nos acordes.* SCHENEIDER (1957), apud: op. cit. P.57

advoga então a possibilidade do verso se estruturar segundo os princípios tanto da harmonia quanto da polifonia musical.

Palavras ou frases, contudo, não se fundem como os sons musicais, e sua enunciação simultânea poderia resultar apenas em confusão. O verso harmónico, então, seria formado por palavras que não se ligam umas às outras, não constituem frases, ficam ressoando, vibrando... Por sua vez, o verso polifónico não usaria palavras soltas como o harmónico, mas sim frases autónomas acarretando a mesma sensação de superposição, apenas com esta mudança de elementos: em vez de palavras (análogas aos sons isolados), frases. Dessa forma, exigiria a fundamental participação do leitor, da inteligência, para o desencadear de actos de memória, numa organização subjectiva.

Da variabilidade da produção musical e poética, independentes ou com relações entre si, seus caminhos podem se cruzar de modo consolidado no terreno das formas usualmente denominadas poéticas, a madrigal, o rondó, a balada, a cantiga, ou das formas classificadas como musicais, a canção, a ópera, o musical, a modinha, a valsa.

A comparação entre música e literatura pode despertar questões em geral desprezadas num confronto apenas estrutural entre diferentes linguagens ou sistemas semióticos. Jacques Derrida menciona a inflação do signo linguagem como um sintoma do horizonte problemático da época histórico-metafísica. Na palavra e na linguagem, procura-se o sentido, a significação e o conceito, na metafísica a vagueação, a estesia e o descontrolo. Há claramente, a busca daquilo que é boicotado pela representação discursiva: a tentativa de alcançar aquela *ausência* como o elemento em torno do qual se constrói a literatura.

Todo o relacionamento entre música e literatura e, portanto, a diferenciação entre som fonético e som musical, revelar-se-ia, então, algo muito mais interessante do que a elaboração de um dualismo excludente. O som musical, ao mesmo tempo em que indicaria o limite da linguagem em sua função representativa e comunicativa, seria também o campo aberto das possibilidades expressivas e o alimento vital e renovador da própria linguagem. Deixaria de lado tanto o som puro destituído de significação quanto a significação pura



despida de musicalidade. E *é nesse entre-lugar que a música habita a linguagem – que, conscientemente ou não, trabalham os poetas.*<sup>71</sup>

No contexto em que o mundo deixava para trás a plenitude de sentido que assinalara a antiga relação entre o poeta e a realidade objectiva – no qual já se revelava insustentável a exploração da subjectividade de que o poeta se acreditava portador e que, por isso, almejava representar; no momento em que a voz do artista é marginalizada na sociedade moderna que prioriza o utilitário e o transitório – a própria linguagem surge como refúgio e trincheira, único nível de realidade com o qual o poeta pode e deve lidar:

*(...) Ao contrário do poeta romântico, que ainda acredita na poesia como expressão do “eu”, o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isso: o poeta moderno se vê projectado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial.*<sup>72</sup>

A linguagem renova então, de forma radical, o desafio ao poeta para que ele demonstre que a comunicação e a expressão excedem as formas do pensamento lógico. É nesta encruzilhada que os caminhos da poesia irão reencontrar os da música, após séculos de desenvolvimento independente.

A convergência moderna das duas artes, de algum modo, revela, em última instância, a busca de transcendência do que seria o elemento literário natural, isto é a capacidade de representação. Nessa linha de raciocínio, partindo da realidade *concreta* que seria acessível apenas pelos nomes e signos da linguagem verbal que a constitui em primeiro lugar, a poesia avançaria na direcção da *abstracção* das puras formas e do puro som que caracteriza a música.

Apesar de aparentemente correcta, uma tal formulação peca pelo excessivo teor metafísico de suas categorias e pela arbitrariedade e inadequação histórica de termos como *natural*, *concreto* e *abstracto*. Afinal, exactamente por ser *presentativa* poder-se-ia dizer, talvez até com mais propriedade, que a música, sim, trabalha no plano concreto (o som existe e tem valor por si, e não em função de algo; apenas num segundo momento se presta às idealizações mentais) ao passo que a representação pela palavra seria, pelo contrário, uma abstracção da realidade da coisa, por exemplo.

---

<sup>71</sup> BARBEIRAS (2007), op. cit.; P.53

<sup>72</sup> CARA, Salete de Almeida; *A poesia lírica*; apud: BARBEIRAS (2007), P53.

Mais proveitoso, portanto, do que atribuir este ou aquele adjetivo à música e à literatura, rendendo-se ao que a tradição logocêntrica já estabeleceu, é, nesse momento, dar um passo de volta às *origens* com o intuito de ver até que ponto é possível falar de um reencontro poético-musical na modernidade e em que termos se pode caracterizá-lo.

É hábito dizer-se que poesia e música, consideradas ocidentalmente, são artes irmãs, nasceram juntas, praticamente indistinguíveis – obra das Musas que, na Grécia, encontravam um porta-voz exclusivo na figura do *aedo*, o poeta-cantor. Para além da curiosidade ou da mera informação historiográfica, no entanto, vale indagar no que consistia uma linguagem como a daqueles tempos, constituída no som, com o som e pelo som? Acima de tudo, pode-se afirmar que era algo que não coincidia com o paradigma utilitário e comunicativo que posteriormente veio a caracterizar o modo de relacionamento comum do homem com a linguagem e, conseqüentemente, com a realidade, com os entes.

Na tradição poética grega, a linguagem é uma abertura da existência humana na sua relação com o mundo. É apenas dessa forma que se pode efectivamente compreender o mito teogónico das Musas, ambígua por definição. Nunca a sua voz é pacífica ou verdadeira (no sentido de um discurso adequado à realidade), e o poeta encontra-se em infinita tensão na sua vocação expressiva, em que a palavra é marcada desde sempre pela dissimulação e pela pronúncia tormentosa. Assim, a palavra se enraíza no terreno misterioso de possibilidades. O ser da coisa só se completa quando um canto o diz e o revela, ou seja, as coisas têm que vir à linguagem não apenas para que sejam expressas, mas, antes, para existirem. Sem ser por ela nomeada toda e qualquer coisa permanece suspensa num limbo de existência. Na Grécia poética, pré-filosófica, expressão e existência são co-pertinentes e coincidem num âmbito original de desvelamento:

*Não pode haver criação silenciosa, não existe mundo sem palavra, coisa sem logos, nem existência bruta amitológica. Canto é existência, a essência mesma da coisa é palavra mosaica; a Musa não é mais do que este canto: deus olímpico no estado puro, ou seja pura palavra, formação linguística do real.*<sup>73</sup>

Trata-se, portanto, de uma língua originária de carácter musical, presentativa, livre de referentes no sentido moderno do termo, pois as coisas tinham existência de certa maneira a partir dela. No originário-musical a palavra é fonte que faz a coisa nascer pela

---

<sup>73</sup> MATI, Susanna; in: Walter OTTO, *Le muse* apud: BARBEIRAS (2007) op cit. P.55.

primeira vez e não é expressão de uma outra coisa; a palavra não designa, mas se faz lugar de um acontecimento; não é signo, mas a coisa.

Na prática, a Musa é a deusa de um esvaziamento radical que conduz os fenómenos contingentes à sua própria inexistência, marcando-os para sempre com a *possibilidade* de oscilação entre o ser e o nada. Em suma, o poeta era aquele que, podendo ouvir a Musa, estava apto a imaginar em todas as coisas o seu anulamento, o vazio que tornava possível a língua criadora.

*Então, o canto do poeta não é ligado, essencialmente, nem a Ananke e nem a Chronos<sup>74</sup>, não é tempo perdido ou necessidade de existência, não cede às inflexíveis leis do cosmo nem à inelutabilidade da serpente cronológica – pelo contrário, está livre de tudo isso: é exactamente dichten, poesia como pronúncia e invenção, mas também como busca do não encontrável que se radica lá onde se apaga: na in-temporalidade i-memoravelmente vazia de Mnemosyne.<sup>75</sup>*

O *logos* pré-platónico, poético, não desprezava o som, pelo contrário, dele dependia, ou melhor ainda, nele se realizava. O *ser* da coisa se revelava em sons, a palavra era musical desde sempre, existia no e pelo canto. Sendo assim, é então legítimo considerar que o musical co-pertencia à essência das coisas, com toda a vagueza ou ambiguidade que ele lhe podia emprestar.

A tradição hebraica abre igualmente para a voz, o som, um espaço onde o sentido se dá, de algum modo, ainda antes da mediação intelectual e da codificação linguística.

*Convém notar que a tese da criação pela palavra, tão conhecida de todos com a fórmula “no princípio era o Verbo”, expressão que ganhou até ares de senso comum, remonta a uma releitura cristã do Velho Testamento que trai o sentido original hebraico segundo o qual a criação e a auto-revelação*

---

<sup>74</sup> «Na mitologia grega, Chronos (em grego antigo Χρόνος, que significa “tempo”; em latim Chronus) era a personificação do tempo segundo se diz nas obras filosóficas pré-socráticas.. Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: *chronos* (tempo cronológico ou sequencial, que pode ser medido) e *kairos* (um momento indeterminado no tempo, em Teologia, é "o tempo de Deus"). Chronos surgiu no princípio dos tempos, formado por si mesmo. Era um ser incorpóreo e serpentino possuindo três cabeças, uma de homem, uma de touro e outra de leão. Uniu-se à sua companheira Ananke (a inevitabilidade) numa espiral em volta do ovo primogénito que ao separar-se formou, então, o Universo ordenado com a Terra, o mar e o céu.» in: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos>, (5/05/2010).

<sup>75</sup> MATI, Susanna; *Le muse* apud: BARBEIRAS (2007), p.58;

*não vêm da palavra de Deus, mas da sua respiração e da sua voz, de forças, portanto, independentes da palavra e indiferentes à função semântica da língua.*<sup>76</sup>

Enquanto na tradição hebraica, a Palavra sagrada é antes de tudo um evento sonoro, ou seja, leitura, proclamação, na tradição cristã a Palavra se cristaliza no escrito, tornando-se justamente grafia.

*A diferença reflecte-se também na leitura do texto sacro, que para os hebreus ocorre em voz alta com uma ondulação rítmica do corpo que enfatiza a sonoridade musical da Palavra, enquanto que para os cristãos é silenciosa e imóvel. De resto, também em voz alta e ondulado o corpo para frente e para trás, os muçulmanos lêem o Corão (...).*<sup>77</sup>

Certamente a falta de clareza da expressão poética, marcada pela constante indefinição e, impermeável a uma comprovação objectiva, alimentou o preconceito platónico contra a poesia uma vez que ela constituiria sempre a possibilidade de desvio da verdade.<sup>78</sup> No sentido exactamente oposto, já no contexto de desmoronamento da metafísica, a poesia foi tematizada no século XX pelo pensamento de Heidegger, visto que para o filósofo alemão o seu jogo de sombra e luz ilustrava a própria concepção de verdade da tradição grega pré-filosófica, expressa na palavra *aletheia* (des-velamento).<sup>79</sup>

Já em Platão, o som é afastado do terreno dos valores reais e verdadeiros, passando a ser tratado apenas como uma interferência secundária, ainda que inevitável. A palavra, depurada do vocálico, do corpóreo e do mutável, passou a valer exactamente pelo que tinha de abstracto: pela possibilidade de expressar uma verdade que lhe era fundamentalmente exterior e superior.

---

<sup>76</sup> «A primeira revelação de Deus a Moisés no *Êxodo* se dá através da **voz** d’Este; no hebraico, Moisés **ouve** esta voz; já na tradução grega – incrivelmente! – ele o vê. Esta conformação configuraria o lado ‘oficial’ da cultura ocidental, o do *logos*».» BARBEIRAS (2007), P.109;

<sup>77</sup> CAVARERO, Adriana; *A più voci*; Filosofia dell’Espressione Vocale; Milão: Feltrinelli, 2005 (Campi del Sapere); apud: BARBEIRAS (2007); op cit; P.103.

<sup>78</sup> «Para Heidegger, uma obra de arte, quando se impõe por sua grandeza, fala e, quando isso ocorre, instaura um mundo. E, neste ato de dizer, acontece a verdade como desocultação. [...] Heidegger considera toda arte como intrinsecamente poética, como um meio de forçar o ser dos seres a desocultar-se e como um meio de transformar a verdade num acontecimento histórico, concreto. Para ele, a situação poética apresenta-se como tensão intrínseca entre a terra e o mundo. A terra é a mãe inexaurível, o fundamento primordial de tudo. A obra de arte é a concretização» in: BARROS, Chimena M. S. de, *A Poesia na Filosofia Heideggeriana: Uma Breve Investigação Rumo à Crítica* in: Revista de Estudos Literários Terá Roxa e Outras Terras, [http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g\\_pdf/vol5/v5\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol5/v5_1.pdf) (30/04/2010);

<sup>79</sup> Idem, Pág.56.

A reminiscência da Musa, que conduz ao início absoluto da Memória<sup>80</sup>, revelação e iniciação, contemporaneamente é uma recordação do nada, não tem palavras, uma vez que a esfera do dizível e da figuração (a língua, enfim) é posterior. O paradoxo, portanto, é que nenhuma palavra, justamente por pertencer necessariamente ao tempo, à ordem das recordações, pode dizer-se originária. Talvez, essa constatação analítica que abala o sentido da *origem*, só tenha sido possível mesmo na Modernidade, quando cessa completamente a plenitude imediata do simbólico e o sentido passa a emergir apenas como fractura, como corrosão dos laços entre as coisas e os seres e entre a expressão e o significado.

A impossibilidade de o poeta moderno dar um sentido completo à realidade objectiva ou ao seu mundo interior, aliada à sua própria consciência de que a expressão poética é e está condenada a ser uma tradução apenas particular e parcial do real, isto, efectivamente, perfaz toda a diferença entre a sua poesia e aquela do *aedo* (poeta-cantor), ouvinte e portador da palavra divina e criadora da Musa. Pois se a palavra poética grega criava mundo, *a expressão moderna é caracterizada, ao contrário, pela ruptura total e irrestrita do pacto entre mundo e palavra – eis uma das grandes revoluções do espírito na história ocidental*<sup>81</sup>.

Por sua vez, coincidindo com o *período final* da metafísica, a irrupção da poesia moderna não deixa de anunciar a crise generalizada do logocentrismo, cujos efeitos estão hoje por toda parte. E é justamente essa crise que tende, não exactamente, a liberar a música do desterro epistemológico a que sempre foi relegada no Ocidente, mas, pelo menos, a evidenciar o paradoxo dessa situação. Frequentemente diminuída em relação à palavra (signo) em virtude de seu baixo, ou nulo, poder de representação, isto é, pelo fato de, aos olhos metafísicos, não favorecer o entendimento na medida exacta em que não permite uma descrição inteligível, um acesso *real* às coisas e ao mundo, a música se vê redimida quando a Modernidade descobre que a palavra não lhe é superior nem mais eficaz nessa tarefa. Mais ainda: *a música se torna fonte de um sistema onde predomina a auto-referência exactamente para aqueles poetas interessados na crítica e na desconstrução da*

---

<sup>80</sup> *Mnemosyne* - Mãe das Musas, que protegem as Artes e a História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a colectividade. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mnemosyne>, (5/05/2010).

<sup>81</sup> STEINER, Georges; *Vere presenze*; apud; BARBEIRAS (2007), op cit.; P.58.

*linguagem*.<sup>82</sup> É por aí que podemos compreender o amor de tantos modernos pela música e a adopção que fazem de modelos e procedimentos musicais na elaboração do poema: *la musique avant toutes choses*, de Verlaine.

Talvez, até como efeito da origem comum, seja possível perceber a força de atracção que continuará a agir sobre poesia e música mesmo na civilização da escrita, quando, então, a lírica desacompanhada de instrumentos, a palavra poética que não é mais cantada, tentará reproduzir de algum modo uma atmosfera musicalizante. Como efeito do logocentrismo, é verdade, essa musicalidade foi muitas vezes confundida com a simples eufonia, com o adorno e embelezamento da linguagem, sempre em segundo plano em relação ao conteúdo da mensagem, em relação àquilo que *é dito*. Mas, justamente o *dito*, na poesia moderna, perde importância em relação ao *dizer*, e a imersão realizada nos meandros da linguagem em geral, e da palavra em particular, desaguará fatalmente naquilo que excede o mero código e a mera função comunicativa. De um lado, abrigada pelos braços mais amplos do ritmo e da sonoridade, de outro, explorando a fragilidade da representação e a potência da ambiguidade, pode-se realmente afirmar que a Modernidade dá as condições, marcadas tragicamente pelo desmoronamento de toda uma lógica, para o reencontro de música e poesia.

O que dizer então das ideias de Ezra Pound: «*Poesia não é literatura*»<sup>83</sup>, um dos maiores poetas e teóricos de poesia do século passado, autor de célebres e ainda hoje actual, *ABC of Reading (ABC da Literatura)*. Para esse ícone do modernismo literário europeu, norte-americano de nascimento, a poesia seria uma arte mais próxima da música do que da literatura, propriamente dita, tal a diferença substancial, de natureza estrutural existente entre ela e a prosa.

As ideias de Pound a respeito das relações de proximidade e afinidade entre a música e a poesia, e por extensão, acerca da relevância de elementos musicais para a arte

---

<sup>82</sup> BARBEIRAS (2007); op cit; P.60.

<sup>83</sup> Segundo Pound, «se a poesia é mesmo parte da literatura – coisa que por vezes, me sinto propenso a duvidar, porque a verdadeira poesia está em relação muito mais estreita com o que de melhor há na música, na pintura e na escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia [...]» POUND Ezra, *A Arte da poesia: ensaios escolhidos*, 1991, São Paulo, apud: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de, [et al]; Senac Itaú Cultural; São Paulo, 2003; P.49.

poética, desenvolveram-se a partir de uma base muito sólida, apoiadas na experiência do artista. De um lado, foi um dos maiores responsáveis pelo resgate, no século passado, do legado dos trovadores provençais, que introduziu e traduziu para seus contemporâneos e para as gerações posteriores. De outro, ele mesmo se envolveu, primeiro, indirecta, em seguida, directamente, com a chamada *arte dos sons*.

De acordo com outro grande poeta do século XX, o francês Paul Valery, a poesia seria uma *hesitação entre som e sentido*<sup>84</sup> – definição a que chegou também por levar em alta conta a importância que tem a música para a arte poética, considerando-se a sonoridade como uma das principais propriedades musicais da poesia, ao lado do ritmo.

De facto, a poesia – não toda, mas boa parte dela – apresenta propriedades musicais que lhe aparecem intrínsecas. Então, já se pode localizar alguns aspectos a associar às duas artes ou linguagens de natureza tão distintas – uma verbal, outra sonora – e por isso mesmo passíveis de ser classificadas, pelo carácter como díspares e opostas.

### Capítulo 3 - A Recepção de Obras de Arte

*A palavra é metade de quem a pronuncia,  
metade de quem a ouve  
(Michel de Montaigne)*<sup>85</sup>

O receptor, o leitor ou ouvinte não são descobertas recente dentro do processo de presença e circulação de uma obra de arte nas sociedades, eles sempre fizeram parte da acção comunicativa, embora desempenhando papeis secundários, de mero cumpridores de normas a eles destinadas, como regista Luiz Costa Lima em MARTINS (1994).

A mudança de foco sucede quando estudiosos do processo de leitura reconhecem que no século XVIII, com o afloramento do livro como objecto de comércio, *passou-se a*

---

<sup>84</sup> OLIVEIRA [et al]; 2003; op. cit.; Pág.50.

<sup>85</sup> SOUZA; (2006); op. cit.

*considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo*<sup>86</sup> (Jauss).

O receptor focalizado neste estudo ganha vulto nos estudos de arte do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, com a *Estética da Recepção*, na abordagem de Hans Robert Jauss, quando se adquire a convicção de que o valor dessas obras se actualizará tão-somente na sua pessoa. A arte, então, é vista pela sua capacidade de apelar para a participação do receptor. É a chamada era da comunicação que exige uma consecução de seu objectivo de estabelecer o contacto entre os sujeitos do processo.

A obra de arte oferece-se ao diálogo com o seu apreciador, que é o responsável pelo significado a ser delineado a partir de sua mundivivência, o seu horizonte de possibilidades, único espaço limite que se estabelece para a recepção da obra. É o diálogo estabelecido entre obra e receptor que se considera como uma leitura da obra. *É um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem.*<sup>87</sup>

Ler e ouvir, portanto, seriam as duas acções a serem desenvolvidas tanto para um contacto com a arte literária como para com a arte musical; o receptor seja ele o leitor ou o ouvinte desencadeia todo um processo de apreensão, de compreensão e de deleite ou de repulsa perante elas.

*Ler é uma actividade tão activa e intensa, tão distanciada de um passivo abandono e de um inerte esquecimento, que exige antes a intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, qualquer que seja ela.*<sup>88</sup>

Por ser o cérebro o centro de controlo de todas as reacções do organismo, as informações prévias, os afectos anteriores, impõem-se à percepção, deixando o mínimo possível da leitura sob a dependência dos olhos. Observe-se o que ocorre a quando da audição ou da leitura de obras de arte: a mente, no momento mesmo da recepção da obra, produz outra obra; não se recebe a mesma obra produzida pelo seu artista criador, recebe-se

---

<sup>86</sup> LIMA (2002); apud: *Análise Músico-Literária dos Poemas de Walt Whitman*, António Francisco da Costa e Silva e Leopold Sedar Senghor; SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; Recife 2006; P.19.

<sup>87</sup> Idem, op cit; Pág.17.

<sup>88</sup> Ibidem.



uma obra carregada de emoções, de ritmos, de símbolos que, despertando a sensibilidade, evoca a memória e conduz o receptor a uma experiência ímpar.

A leitura, assim compreendida, não quebra de modo algum o sentido que a obra de arte pode proporcionar, pelo contrário, enriquecem-no, na medida em que abrem outras possibilidades de percebê-la, ou seja, outras leituras. Desde modo se descobre um sentido, uma maneira de ser desse objecto que nos provocou determinada reacção, um modo especial de vê-lo, enxergá-lo, percebê-lo. Assim se formam as diversas leituras que podem brotar de uma mesma obra.

Com desejo de unicamente destacar faces que envolvem o processo de ler, de receber uma obra de arte, com a atenção sobre os aspectos recorrentes na recepção de uma obra de arte, Maria Helena Martins refere-se a *três níveis básicos de leitura*: o *sensorial*, o *emocional* e o *racional*. No primeiro nível, a leitura é processada no âmbito dos sentidos: visão, tacto, audição, olfacto e gosto (paladar); seria um processo nada elaborado e a impressão se daria através desses sentidos que, por sua vez, estão estreitamente ligados às emoções, e nos conduzem para o segundo nível de leitura, o *emocional*. Este nível é considerado como possuidor de pouca importância pela elite letrada que, na sua racionalidade, não admite a liberação das emoções, quando o leitor «*se vê envolvido por verdadeiras armadilhas trançadas no seu inconsciente*»<sup>89</sup>.» O último nível, o da leitura *racional*, é, para muitos, no dizer de Martins, o que realmente se pode dizer que ocorre «*no âmbito do status letrado*»<sup>90</sup>. É preciso reconhecer essa divisão, apesar de ser chamada *níveis* apenas como proposta de estudo, sabendo que no processo de recepção de uma obra de arte, os três “níveis” são inter-relacionados, senão simultâneos. «*O homem lê como em geral vive, num processo permanente de interacção entre sensações, emoções e pensamentos.*»<sup>91</sup>

Nem todas as pessoas possuem domínio do conhecimento musical, no entanto, todos têm condições de experimentar algum prazer através da audição de música. Como nos diz o escritor Corsino Fortes: *quando digo: Pão pedra palma de terra/ Pão e património, as*

---

<sup>89</sup> MARTINS (1994); apud: SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti; *Análise Músico-Literária dos Poemas de Walt Whitman, António Francisco da Costa e Silva e Leopold Sedar Senghor*; Recife 2006; Pág.19.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Ibidem.

*peessoas mesmo que não compreendem, mas sentem, sentem a música que lhes é familiar, e entendem emocionalmente (...).*<sup>92</sup> É fato observável e comparável que a pessoa humana reage a um ruído repentinamente produzido, sem que tenha condições de reflectir sobre aquilo que a está estimulando. É uma reacção reflexa que pode ser demonstrada fisicamente através de expressões diferentes: sorrir, bater em alguma coisa, correr, chorar, calar, enfim, tudo vai depender do grau de sensibilidade e do contexto em que o receptor está inserido naquele momento.

A resposta de prazer ao ouvir uma música é liberada quando a tensão psicológica produzida pela audição, dentro de toda uma situação-contexto, é aliviada. Portanto, as reacções podem ser diversificadas entre pessoas diferentes.

Segundo Kohut e Levarie há três tipos de ouvinte de música: primeiro, o chamado não-musical, segundo o primitivamente musical (ou o do êxtase musical), e terceiro, chamado “competente”, assim caracterizado a pessoa que desfruta do prazer estético de reconhecer e acompanhar conscientemente a estrutura formal de criações musicais. É nítida a semelhança entre esses tipos de ouvinte musical e os três estágios de leitura organizados por Martins, partindo do mais superficial ao mais consciente, compreendendo-se que o segundo e o terceiro tipo, de cada uma das duas classificações, podem ocorrer simultaneamente.

Fica reforçada a ideia de que o receptor musical pode perceber o estímulo sonoro, independentemente de possuir ou não o domínio sobre o estudo lógico e o conhecimento teórico da música, o que coloca esta arte em vantagem para uma aproximação, para o primeiro ponto de contacto com a obra literária portadora de imagens sonoras. Seria um estímulo para a leitura de textos literários o encontro primeiramente com o mundo dos sons neles contidos ou referidos.

A obra de arte, considerando-se principalmente a do tipo literário e musical, há de se conformar ao que Umberto Eco define como “obra aberta”, obra que se oferece ao apreciador como um ponto de encontro entre o artista que a produziu e o receptor que a observa, que a degusta; obra que possibilita diferentes e múltiplas leituras. Portanto, obra que não admite o “certo” ou o “errado” para a sua interpretação, para o seu entendimento.

---

<sup>92</sup> Corsino Fortes – entrevistado a 10/09/2010.

Obra que não exclui o seu receptor, mas que passa a considerá-lo como destinatário sujeito da construção do sentido e, por conseguinte, da obra mesma.

## PARTE – II

### Capítulo 1 – Apresentação e Justificação dos Métodos e Técnicas de Investigação

#### 1.1 - Conceitos, Tópicos e “Ferramentas” para a Compreensão da Música na Literatura

##### O modelo de análise

Segundo Quivy, *o modelo de análise é o prolongamento natural da problemática, articulando de forma operacional, os marcos e as pistas que serão finalmente retidas para orientar o trabalho de observação e de análise. É composto por hipóteses estreitamente articulados entre si para, em conjunto, formarem um quadro de análise coerente*<sup>93</sup>.

Deste modo, as nossas hipóteses teóricas foram construídas partindo de todo um referencial teórico, a qual apontava a música como tendo uma presença forte na literatura. Assim, é a partir desta vivência inter-artes, que se caracteriza pela manifestação da musicalidade em algumas poesias e prosas que vamos notar a vivência desta prática na literatura cabo-verdiana.

O hibridismo cultural em Cabo Verde se desenvolveu graças à interpenetração das culturas, e dos povos que o povoaram. Ao falarmos da interpenetração música literatura está subjacente a existência de diversas manifestações de uma na outra, e neste caso se privilegia a da primeira na segunda, que influencia e se dilui na outra. Retomamos aqui a nossa pergunta de partida para justificarmos a construção das nossas hipóteses que orientaram a vertente mais prática da monografia. Assim a questão de partida é:

***De que forma a música está presente na literatura cabo-verdiana?***

---

<sup>93</sup> QUIVY, Raymond; *Manual de investigação em Ciências Sociais*; Lisboa; 1998.

Na fase inicial de leitura e pesquisa para esta monografia os documentos que abordavam a relação entre música e literatura, mostravam que a poesia era o género literário mais utilizado nesta relação.

A partir daqui levantamos a nossa primeira hipótese:

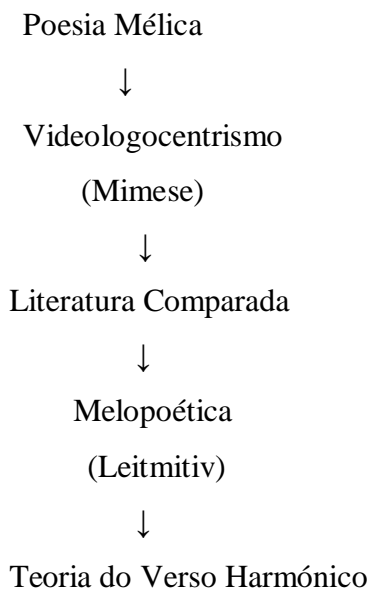
- ***A música esta presente na literatura cabo-verdiana, principalmente na poesia.***

Não obstante considerarmos que a presença da música é mais constante na poesia, a análise de alguns textos literários de autores cabo-verdianos, seja em poesia ou prosa, permitiu-nos reconhecer nestes textos a presença de elementos de musicalidade. Isto nos conduz à nossa segunda hipótese:

- ***A menção a géneros musicais e a transposição de contextos imaginários de sonoridade e musicalidade constituem uma das formas da manifestação da música na literatura cabo-verdiana.***

Assim, vamos observar a música e/ou musicalidade diluída na literatura, mas não numa perspectiva de superioridade onde uma componente cultural supera a outra.

Resumidamente, o processo de enlaçamento música na literatura é vista por mim da seguinte forma:



Reparemos que da separação videologocêntrica que privilegiou a visão em detrimento do som, passamos para a melopoética que procura os pontos de cruzamento entre música e literatura, que é assumida por Mário de Andrade com a sua teoria de verso harmónico.

Estudar a relação entre Música e Literatura remete-nos para uma abordagem sistémica e qualitativa já que uma abordagem quantitativa muito dificilmente nos permitiria captar esta realidade tão complexa, e que requer uma análise com alguma profundidade.

A adopção deste paradigma tem implicações na própria forma como o investigador define o próprio *desenho de pesquisa*. Neste sentido, é necessário começar por precisar o papel da teoria no estudo do fenómeno<sup>94</sup>. Na construção da teoria torna-se fundamental a realização de uma fase exploratória, que ajuda e muito na construção das hipóteses de pesquisa, permitindo um conhecimento teórico e concreto do objecto de estudo<sup>95</sup>.

Na fase exploratória, é essencial a leitura do património teórico existente, a realização de entrevistas com um fim exploratório. A fase exploratória desta pesquisa consistiu-se na leitura de bibliografia que problematiza teoricamente a relação entre Música e Literatura. A leitura de algumas teses, artigos académicos, artigos de opinião, e livros académicos, foi importante para a compreensão teórica do tema. Procurou-se fazer, também, a consulta de alguns estudos recentes sobre a Música caboverdiana, e a análise de artigos que têm como tema a literatura caboverdiana (poesia, narrativa).

A complementaridade destes dois tipos de bibliografia, para além de permitir a montagem do quadro teórico, vem a permitir o delineamento das hipóteses de pesquisa, e no esclarecimento de quais as técnicas a privilegiar.

Desta forma as técnicas privilegiadas foram:

**A análise bibliográfica e documental:** fundamental em todos os momentos de pesquisa, e a técnica principal utilizada na análise da literatura caboverdiana (narrativa e poesia) em que se afirma a relação entre Música e Literatura.

---

<sup>94</sup> DIAS, Isabel; *Estratégias de Pesquisa Qualitativa No Estudo Da Violência na família*; in: AZEVEDO José, ESTEVES António; *Metodologias qualitativas para as ciências sociais*; ISFLUP; 1998; P.34.

<sup>95</sup> QUIVY, Raymond; op. cit;

É a análise documental que permitiu, não só, o conhecimento do património teórico existente sobre o tema, mas também o conhecimento de dados sobre as representações, os valores e os modelos culturais<sup>96</sup> da população objecto de estudo. A consulta de documentos, os livros, revistas sobre o tema, fornecem informação relevante.

Do mesmo modo, procurou-se fazer, através da análise documental, a interpretação de alguns textos literários caboverdianos, tanto em poesia como em narrativa. Nesta análise interpretativa, a presença da Música na Literatura caboverdiana captou-se pela existência de musicalidades na escrita, a estrutura dos romances, a presença de elementos musicais (géneros, instrumentos, sons, etc.), e a sonoridade dos versos. Os textos utilizados para análise interpretativa foram escolhidos a partir daquilo que apontava a bibliografia caboverdiana (ou não) que aborda a relação entre Música e Literatura Cabo-verdiana.

Para um melhor compreensão e contextualização das informações que a análise documental interpretativa permite, recorreu-se a técnicas complementares que também são procedimentos muito associados as metodologias qualitativas, como seja:

**A entrevista:** semidirectiva ou semidirigida. «A entrevista semidirectiva, ou semidirigida, é certamente a mais utilizada em investigação social. É semidirectiva no sentido em que não é inteiramente aberta nem encaminhada por um grande número de perguntas precisas. Geralmente, o investigador dispõe de uma série de perguntas-guias, relativamente abertas, a propósito das quais é imperativo receber uma informação da parte do entrevistado. Mas não colocará necessariamente todas as perguntas pela ordem que as anotou e sob a formulação prevista. Tanto quanto possível, “deixará andar” o entrevistado para que este possa falar abertamente, com as palavras que desejar e pela ordem que lhe convier. O investigador esforçar-se-á simplesmente por reencaminhar a entrevista para os objectivos cada vez que o entrevistado deles se afastar e por colocar as perguntas às quais o entrevistado não chega por si próprio no momento mais apropriado e de forma tão natural quanto possível»<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> CRESPI, Franco; *Manual de Sociologia da Cultura*, Editorial Estampa, Lisboa, 1997.

<sup>97</sup> Idem; *ibidem*; P. 192-193

A entrevista semi-estruturada a alguns escritores caboverdianos, para compreender a proximidade da relação entre a escrita e a música, e a forma como a música pode influenciar na construção dos seus textos literários. Importa salientar que só foi possível realizar 4 (quatro) entrevistas, devido ao período limitado de tempo, e a dificuldade na acessibilidade a determinados escritos por se encontrarem em outras ilhas.

Neste sentido, a análise dos dados não será feita em termos quantitativos como o seria se estivessemos a utilizar o inquérito ou outras técnicas de recolha de dados quantitativos. Aqui a análise de conteúdo ou se preferir análise textual, e também de discurso é fundamental, tanto para a análise dos textos literários, para as transcrições das entrevistas, e para as publicações. Trata-se de tentar, através de uma descrição analítica, chegar a compreensão do objecto de estudo, ou seja, o tratamento da informação contida nas mensagens, não me limitando somente ao conteúdo da mensagem mas também todo o contexto da produção desta mensagem. Tenta-se, assim, fazer uma análise dos *significados* (análise temática), embora possa ser também uma análise dos *significantes* (análise lexical, análise dos procedimentos)<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> BARDIN, L; *Análise de conteúdo*; Lisboa; Edições 70, 2004



## Capítulo 2 – Literatura e Música em Cabo Verde:

Por volta de 1460 navegadores portugueses descobrem, no Oceano Atlântico, a quinhentos quilómetros da Costa Africana, dez ilhas que viriam a ser denominados de arquipélago de Cabo Verde. Na terra inicialmente deserta, aconteceria o choque de culturas africanas e europeias, que veria a provocar uma cultura mestiça, traduzida nos costumes, numa língua, o crioulo, como suporte que elegeria a música, a dança, a literatura como agentes de transmissão dessa experiência perante a História.

Sendo a ilha de Santiago a primeira a ser povoada, conheceria uma certa prosperidade inicial devido ao tráfico de escravizados, a mesma que, devido a uma decisão de Lisboa, veria a ser desviada das rotas das ilhas, provocando a decadência de Ribeira Grande, acelerada a partir do século XVII com as constantes secas e ataques de corsários. *As melhorias no sistema de defesa só começariam a ser introduzidas, de forma mais sistémica, a partir de 1580, quando a segurança das próprias populações passou a ser posta em causa.*<sup>99</sup>

Apesar do peso de uma dominação cultural que durou cinco séculos, o cabo-verdiano cedo começou a resistir reivindicando a sua identidade, que se expressava através da fala do cabo-verdiano (o crioulo), das vozes entoando Mornas, das Cantigas de Trabalho, dos repiques do Batuque, da euforia do Funaná dançado, dos poemas engajados, dos contos dos finais de tarde, que junto das manifestações colectivas como o Tabanka se somavam à resistência organizada que desencadeou a luta de libertação.

Como resultado do processo de miscigenação racial e cultural que ocorreu no arquipélago, a música caboverdiana surge, assim, tendo como referência estes dois elementos: a Europa e a África. Neste sentido, géneros musicais como a *Morna* e outros géneros similares, praticados principalmente nas ilhas mais ao norte do arquipélago, onde o processo de mestiçagem foi mais forte, e, em que a componente europeia se revelou mais presente, ainda são vistos como tendo uma raiz europeia. Nota-se que no que toca à origem da morna, ainda subsistem muitas dúvidas. Enquanto que manifestações culturais e géneros

---

<sup>99</sup> SANTOS, Maria Emília Madeira, (Coord.); *História Geral de Cabo Verde*; Instituto de Investigação Científica Tropical - Lisboa; Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde - Praia; 1995 P.131.

como o *Batuque*, o *Funaná*, e a *Tabanka*, entre outros, praticados principalmente na ilha de Santiago, e cujo ritmo se revela num compasso mais acelerado (nota-se que há o funaná lento que pode ter um ritmo mais lento que a coladeira, por exemplo), são considerados como marcadamente africanos.<sup>100</sup>

O batuque é a forma musical mais antiga de Cabo Verde. *Embora sem dados históricos e musicológicos que possam comprovar, pode-se naturalmente, considerar o batuque com uma das primeiras formas de música e dança a aparecer em Cabo Verde, devido às suas características puramente africanas.*<sup>101</sup> Há registos de que esta manifestação se estendia a todas as ilhas de Cabo Verde (até meados do século XIX). É Baltasar Lopes que diz: *certas sobrevivências nas ilhas de Barlavento tendem a mostrar que antigamente o batuque era cerimónia generalizada no arquipélago.*<sup>102</sup>

Eugénio Tavares é sem dúvida uma das grandes figuras da época. Natural da ilha Brava, é descendente de europeus, goza da sua consagração como poeta e músico de prestígio, e defende a então especificidade caboverdiana, consubstanciada na mestiçagem, e na pureza dos costumes caboverdianos.

Sobre a origem da morna diz Eugénio Tavares, nos anos vinte do século XX: *A morna é originária da Boavista. Passou depois às outras ilhas (...) A mais velha morna da Brava, cantada há quase cem anos, porventura a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore, é esse grito lanciente duma caída.*<sup>103</sup> A origem de *Brada Maria*, é localizada por Vasco Martins por volta de 1870<sup>104</sup>. Mas, se Eugénio Tavares situa a origem da morna em cem anos anteriores a 1920 (=1820) e, se tivermos em conta que é preciso mais ou menos cinquenta anos para que morna Brada Maria tivesse atingido a qualidade que lhe é reconhecida, então, podemos levantar a hipótese da origem da morna se situar em mais ou menos 1770.

---

<sup>100</sup> (...) das vertentes finason lento e funaná lento ficam em nós a percepção de nuances musicais muito próximas da melodia e do ritmo da morna. A este propósito Kodé di dona, compositor-intérprete do funaná, testemunha a existência do género musical “funaná-morna” em Santiago; in: LIMA, António Germano; *Boavista, Ilha da Morna e do Landu*; Instituto Superior de Educação; Imprensa Nacional; 2002; P.221.

<sup>101</sup> GONÇALVES, Carlos Filipe; *Kab Verd Band*; Praia; Instituto do Arquivo Histórico Nacional; (2006); P17.

<sup>102</sup> Idem, op cit; P.26.

<sup>103</sup> TAVARES, Eugénio; *Mornas Cantigas Crioulas*; Lisboa, 1932.

<sup>104</sup> MARTINS, Vasco; *A Música Tradicional Cabo-verdiana – I (A Morna)*; Direcção Geral do Património Cultural; Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco; Estudo e Ensaios; Praia; 1989; P.21.

Verificamos que até mais ou menos os finais dos anos setenta do século XX, altura da independência nacional, as manifestações culturais em termos musicais, que tinham visibilidade, desdobravam, por excelência, em Morna e Coladeira. *A cultura de Cabo Verde se resumia à morna, coladeira estava num plano inferior. Os outros géneros não eram considerados como elementos que faziam parte da cultura cabo-verdiana.*<sup>105</sup> Especialmente os que se consideravam como sendo de origem africana, que só conseguiram algum espaço e reconhecimento enquanto fazendo parte da cultura nacional, após a ascensão de Cabo Verde a país independente em 1975. A ideia de público, e do colectivo, e um tratamento de igualdade para todas e quaisquer manifestações caboverdianas constitui umas das principais preocupações dos governantes que assumiram o país no pós-independência, como estipulava o artigo 16º da Constituição:

*«É imperativo fundamental do Estado criar e promover as condições favoráveis à salvaguarda da identidade cultural como suporte da consciência e dignidade nacional e factor estimulante de desenvolvimento harmonioso da sociedade. O Estado preserva, defende e valoriza o património cultural do caboverdiano.»*<sup>106</sup>

Apesar de não existirem dados substanciais concretos referentes a origem da morna, *continua o problema obscuro das hipóteses*<sup>107</sup> – sobre a qual ressalta a tese do seu parentesco com outros géneros similares da Europa Ocidental, mais particularmente de Portugal. E, segundo António Germano Lima, *é José Lopes quem já apresentara propostas mais consistentes, para a busca da origem do termo morna (...) sugerindo a hipótese de uma de uma origem etimológica portuguesa.*<sup>108</sup> E indica-nos que o escritor Manuel Lopes teve esta preocupação, pois, na sua obra *O Galo Cantou na Baía*, dá a voz a uma das personagens, que neste caso é o Toi, para falar da origem da morna: *(...) porque Toi tinha ideias fixas que ele chamava de filosofia – ficara assente que a morna veio do mar.*<sup>109</sup> E é o mesmo Toi que mais adiante diz: *foi na ilha da Boavista, entre pescadores, que nasceram*

---

<sup>105</sup> Entrevista a Kaká Barbosa 13/08/2010.

<sup>106</sup> AKIBODÉ, Charles Samson (1998); «A Tradição Oral em África: sua génese e sua importância como fonte histórica». In: *Kultura*; nº 2; Praia.

<sup>107</sup> FERREIRA, Manuel; *A Aventura Crioula*; Plátano Editora; 3ª Ed. Lisboa; P.204.

<sup>108</sup> LIMA, António Germano; *Boavista, Ilha da Morna e do Landu*; Instituto Superior de Educação; Imprensa Nacional; 2002; P.185.

<sup>109</sup> LOPES, Manuel; *O Galo Cantou na Baía*; Autores de Cabo Verde; Ed. 70; 1984; P.13.

*as primeiras toadas rítmicas e queixosas da morna (...) Foi para esquecerem as horas que os pescadores arranjaram uma cantilena ao ritmo do balançar do bote.*<sup>110</sup> O bote deste mesmo *Mar* que é uma das linhas de força que parecem presidir à arquitectura de *Mon Pays Est Une Musique*, de Mário Fonseca: *Ô mer de musique! Ô musique sans cesse/ renaissante de loin venue.*<sup>111</sup>

Este género (a morna) tem o seu percurso marcado por referências e registos muito antigos de composições, compositores e intérpretes, períodos estéticos marcados por compositores de renome e estilos de interpretação, chegando-se mesmo a fasear a história da música de Cabo Verde de acordo com as configurações que a *Morna* foi adquirindo ao longo dos tempos. São estas as formas de abordagem da música caboverdiana encontradas em alguma literatura respeitante a esta questão, particularmente o «*Aspectos evolutivos da Música Cabo-verdiana*» de Manuel Tavares, datado de 2005, e «*Kab Verd Band*» de Carlos Gonçalves, de 2006.

*No entanto e mesmo afirmando-se a Morna como género musical que traduz o sentido da caboverdianidade, a sua via “erudita” não consegue penetrar nas classes mais baixas, principalmente no meio rural santiaguense, onde apesar das proibições, “imperava” o Batuque e o Funaná nos terreiros.*<sup>112</sup>

Ao abordarmos o período da música caboverdiana que sucede a Eugénio Tavares, B. Léza, é sem dúvida, um actor fundamental neste processo, o que justificava, em parte, a centralização cultural que se manifestava em São Vicente. *É amigo de muitos defensores do grupo Claridade, principalmente Baltazar Lopes, com quem dividiu muitas vezes a autoria das suas composições.*<sup>113</sup> Por exemplo a morna Eclipse é da autoria de B. Leza, e é Baltazar Lopes, entrevistado por Michel Laban, que diz: *Ainda hoje quase toda a gente está*

---

<sup>110</sup> LIMA, António Germano; *Boavista, Ilha da Morna e do Landu*; Instituto Superior de Educação; Imprensa Nacional; 2002; P.195.

<sup>111</sup> DUARTE, Vera; *Mon Pays Est Unu Musique* (extracto de um ensaio); in: *Artiletra*, Ano XX, nº 104, Maio/junho 2010.

<sup>112</sup> FURTADO, Carmem; *Bairro de Pertença, Bairro de Música: Espaços, Sociabilidades e Trajectória de Músicos n(d)o meio Urbano Cabo-verdiano*; Uni-Cv 2009; P.57.

<sup>113</sup> FERREIRA, Ondina, *Baltazar Lopes da Silva e a Música*, Instituto da Biblioteca e do Livro, Praia, 2006.

*convencida de que eu é que sou o autor... Nem da letra, nem da música.*<sup>114</sup> A ele ficou a dever-se a introdução do chamado meio-tom brasileiro na *Morna*. *Francisco Xavier, B. Léza, é um desses actores sociais, cuja obra mornística poderá fornecer elementos relevantes para a reconstituição da historicidade psicossocial e cultural cabo-verdiana.*<sup>115</sup>

Se para São Vicente já se reivindicava uma escola para ensino e aperfeiçoamento da prática musical, para Santiago, a maior ilha de Cabo Verde e sede da capital da província, ainda se solicitava um estudo sobre as manifestações culturais típicas da ilha, com fins de uma elaboração erudita. Eugénio Tavares falou da necessidade de se estudar o folclore de Cabo Verde. Mas, mais uma vez, é Baltazar Lopes, numa entrevista conduzida por Michel Laban, que dá voz ao grupo da Elite Cultural:

*«A ilha de Santiago e o Fogo estão a pedir, como pão para a boca, um trabalho de campo aturado, exaustivo e crítico feito por especialistas. Estes não teriam mãos a medir: temáticas, origens, processo de reelaboração do homem crioulo, prognósticos quanto ao aproveitamento para uma música “cult”.*»<sup>116</sup>

Os restantes géneros, especialmente os que se considerava de origem africana, só conseguiram algum espaço e reconhecimento enquanto fazendo parte da cultura nacional, após a ascensão de Cabo Verde a país independente em 1975. A referência incontornável foi o *Grupo de Intervenção Cultural*, no qual fizeram parte Manuel Faustino, Renato Cardoso, entre outros. Músicas como *Na Alto Cutelo* ou *Porton di Nos Ilhas* (de Renato Cardoso, cantadas pelo malogrado Ildo Lobo) demonstram a qualidade e inovação e o surgimento de uma nova forma musical a que muitos chamaram *balada*. Renato Cardoso reconhecendo a importância da música afirmou: *A música desempenhou um papel muito importante naqueles primeiros tempos de mobilização(...).*<sup>117</sup> E para reforçar esta afirmação, Corsino Fortes nos diz: *são os poetas-trovadores ou poetas-compositores as verdadeiras antenas da raça. A prova insofismável é transmitida pela força cultural e aglutinadora da música cabo-verdiana na afirmação de Cabo Verde no mundo, não*

---

<sup>114</sup> LABAN, Michel; *Cabo Verde, Encontro com Escritores*, vol. I; Fundação Eng. António de Almeida; P.17.

<sup>115</sup> LIMA, Germano; Comunicação apresentada no Simpósio sobre o 1º Centenário do Movimento Claridoso; *As mornas de Francisco Xavier da Cruz (B. Léza) como referência para a reconstituição da história psicossocial e cultural de Cabo Verde*; Abril 2007.

<sup>116</sup> Op. Cit. Ferreira; 2006, P.29.

<sup>117</sup> GONÇALVES, Carlos; *Cabo Verde 30 Anos de Música*; in: SILVA, Filinto Elísio Correia; *Cabo Verde 30 Anos de Cultura 1975-2005*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; 2005; P.101.

*obstante a dignidade crescente da expressão literária.*<sup>118</sup> E é este mesmo escritor que diz que *na música na literatura há uma conexão implícita em que não estão dissociados música, literatura e cidadania.*<sup>119</sup>

A partir de 1978, a fase de produção da música revolucionária entra em declínio e, regista-se a entrada em cena de uma nova modalidade de Mornas e Coladeiras do compositor Manuel de Novas, que vai surpreender com Mornas que tinham a temática sugestiva, crítica e de bastante actualidade. *Deixa de utilizar a crítica à mulher que fez escola até 1973, para se concentrar na pintura de quadros sociais.*<sup>120</sup>

A quando das comemorações do quinto aniversário da Independência Nacional, realiza-se o *Festival Praia 80*, que constituiu momento importante pois que veio dar a conhecer ao público da capital, o panorama geral do que se estava fazendo em termos de música em todos os pontos de Cabo Verde. A *Nova Música* (Os Tubarões e o Bulimundo) só consegue impor-se depois de uma grande luta com os *tradicionalistas* que diziam estar perante a deturpação de um género folclórico. Em resposta à essa polémica Carlos Alberto Martins disse: *Nós fizemos a guerrilha cultural indispensável ao lançamento do funaná.*<sup>121</sup>

Os anos 80 foram os da consolidação das conquistas anteriores e a fase da procura da qualidade. Surgem novos valores e regista-se o regresso das vozes femininas: a Titina, a Cesária e a Celina.

A procura da qualidade e novos horizontes leva à uma nova revolução do Funaná, em termos de temática, forma e arranjos, por um grupo dissidentes do Bulimundo, o Conjunto Finason, dos irmãos Reinalda, que seriam *a ponta de lança da internacionalização da música cabo-verdiana nos finais dos anos 80.*<sup>122</sup> No país ganha notoriedade muitos novos compositores de talento, como Kaká Barbosa, Nhelas Spencer, Betu, António Simas que exploram novas temática da morna.

A revolução ocorrida em finais de 80 no Funaná e os frutos do retorno às fontes dão origem, na Europa a partir da Holanda, a um novo movimento ou estilo. Assim esses jovens cabo-verdianos de Roterdão ou Paris vão juntar à Coladeira e Funaná uma nova instrumentalização e tecnologia, obtendo deste modo uma nova sonoridade. Na sua carreira

---

<sup>118</sup> Corsino Fortes – entrevista concedida a 10/09/2010.

<sup>119</sup> Idem.

<sup>120</sup> GONÇALVES 2005; op. cit; P.103.

<sup>121</sup> Ibidem; P.105.

<sup>122</sup> Ibidem; P.107.

de músico Paulino Vieira procurou sempre uma síntese do que há de melhor nos vários quadrantes musicais, mas sem perder de vista as verdadeiras raízes da Morna, do Funaná e da Coladeira.

Uma nova revolução surgiu com os *Livity*, os *Rabelados*, os *Gil and The Perfects* e um pouco mais tarde os *Splash*. A fórmula por eles encontrados desemboca nos anos 90 numa produção comercial e cópia de ritmos do Zouk Antilhano.

Os anos 90 anunciaram uma preparação para a conquista do mundo, com Bana, Cesária. A Morna e a Coladeira encontraram em Cesária Évora o veículo ideal para revelarem-se ao mundo, que neste momento assiste ao movimento artístico *Worl Music*. E ao mesmo tempo da projecção internacional, o grupo Os Ferro Gaita protagoniza uma nova dinâmica do Funaná, Ramiro Mendes e os Mendes Brothers alargam o movimento de retorno às fontes, com pesquisas nos ritmos e tradições da Bandeira, Talaia Baxu da ilha do Fogo, etc.

No início do milénio, a partir de Orlando Pantera o Batuque, Kolá e o Finaçon vão alcançar novos patamares. É a Geração Pantera, com Txeca, Vadu, Princesito, Lura e Mayra Andrade que produz a música de fusão. Ressurgia, nesta altura, o Batuque e o Finason sob uma forma *estilizada*. Trata-se de uma *acção não só para procurar novas formas musicais, como também de renovação e inovação dos géneros já existentes*.<sup>123</sup>

Marginalmente há o surgimento de grupos de hip hop e rap, que compõem e canta com letras em crioulo. Assim, como o Zouk-love, que seria uma manifestação nova, se apresentava à música caboverdiana o hip hop que começava a pouco e pouco, ainda que em menor intensidade, a introduzir-se na realidade caboverdiana, quer seja como género musical, quer seja como *estilo de vida*.

As primeiras manifestações literárias, remontam ao século XIX, com a instalação do prelo, 1842, surgindo nomes como Guilherme Dantas (1849-88), Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883) que participou no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Numa fase posterior, finais do século XIX, com o nativismo (*exaltação e amor à nesga de terra onde*

---

<sup>123</sup> TAVARES, Manuel de Jesus (2006); *Aspectos evolutivos da música caboverdiana*; Praia; Instituto Camões; P.39.

*se ergue a choupana*<sup>124</sup>), exalta-se os valores crioulos, e surgem nomes como Luís Loff Vasconcelos. No entanto, o grande nome é Eugénio Tavares e Pedro Cardoso. O primeiro com a sua poética que continua sendo cantada nas mornas. O segundo, poeta bilingue, reivindica o uso preponderante do crioulo. José Lopes destaca-se, também, com uma vasta obra poética.

No início do caminho literário, a aproximação do cabo-verdiano com o seu mundo interno começa pelo espaço, pelas ilhas, no encontro com a sua identidade. Descobre-se a terra como processo cognitivo do próprio homem. Desde dos textos chamados pré-clarificados, a par do dilema entre a pátria lusitana e a mãe terra (crioula), constata-se a incorporação de uma série de conteúdos, míticos, sociais, ideológicos que diferenciam e afastam a cultura do arquipélago da portuguesa. O ponto interessante do percurso da busca da identidade crioula foi o recurso ao mito *hesperitano* como origem. *O investimento na assunção do mito hesperitano é debitário da preocupação de construir um universo defensivo: contra a alienação patriótica o contra o estado extremamente carencial do arquipélago de Cabo Verde, funcionando como um mecanismo de compensação.*<sup>125</sup> O mito propõe uma alternativa à pátria lusitana, mas o recurso é ainda concebe-la como terra longe.

Outro mito que surge num certo momento na literatura cabo-verdiana é o da *Pasárgada*, revisitado pela geração Claridade. Esta é a primeira manifestação intelectual da elite crioula, traçando uma divisória entre a poética tributária do modelo português e a imersão nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro. O grupo é liderado por Jorge Barbosa, Baltasar Lopes (Osvaldo Alcântara) e Manuel Lopes, tendo como colaboradores Onésimo Silveira, Aguinaldo Fonseca, Corsino Fortes, Arnaldo França, entre outros.

Até o último número da Revista (1960), o Brasil permanece como padrão nos estudos do folclore, da língua, das estruturas sociais e da produção literária. Temas como o martírio da terra-mãe, a aridez, a seca, a fome são constantes do olhar cabo-verdiano para dentro, assim como temas da insularidade como drama geográfico e da emigração ou evasão física e psicológica como fugas possíveis para essa problemática.

---

<sup>124</sup> SEMEDO, Manuel Brito; *A Construção da Identidade Nacional, Análise da Imprensa entre 1877-1975*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia; 2003; P.214.

<sup>125</sup> GOMES, Simone Caputo; *A Poesia de Cabo Verde: Um Tratamento Identitário*, in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com), (20/06/2010).



O mito da Pasárgada, ressaltado permanece na memória de vários poetas cabo-verdianos, seja para parafraseá-lo ou recusá-lo ideologicamente, como é o caso de Ovídio Martins no poema *Anti-evasão*. Com o grito *Não vou para a Pasárgada*, os poetas do *suplemento Cultural* (1959) ou da *Geração Nova Largada* (Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Onésimo Silveira, entre outros) negam o mito e se propõem resgatar a história incitando a acção. Esta postura de engajamento vinha sendo semeada pela folha académica *Certeza* que pautava pelo realismo socialista. Alunos do Liceu Gil Eanes (Nuno Miranda, Arnaldo França, José Spencer, entre outros) agrupavam-se em torno do periódico.

Remanescente da geração da *Nova Largada*, o grupo *Selo* (1962), formado por arménio Vieira, Osvaldo Osório e Mário Fonseca, entre outros, aborda um dos problemas cerne do colonialismo, o do contratado para as roças de São Tomé, adoptando o discurso de revolta, como já retratava anteriormente Ovídio Martins.

Do início até aos nossos dias, a literatura vai encontrando a sua identidade, propondo daí um canto diferente; *Quero/ Um canto diferente/ Para Cabo Verde (...) – Canto a Cabo Verde*, de David Hopffer Almada, 1988). Em sintonia com os poetas e escritores das outras colónias de Portugal, os de Cabo Verde, a partir dos anos 70, resistem contra a opressão colonial, expressando as suas respectivas marcas identitárias em produções literárias. Sukre d'Sal, Manduka Didite, Kwame Kondé, Kaoberdiano Dambará afirmam a criouliidade.

A partir dos anos cinquenta, (1950), começara a surgir no seio da Casa dos Estudantes do Império (CEI) uma elite intelectual cabo-verdiana na posse da consciência de estar investida de uma missão irrenunciável: *fazer da criação literária um meio e uma forma e denúncia global do sistema colonial*.<sup>126</sup> É por esta altura que também surge, no ceio da CEI o Centro de Estudos Africanos (organizado por Francisco José Tenreiro), que se propõe a estudar África, como forma de combater a alienação a que estavam sujeitos os naturais das colónias. No período compreendido entre a revolução de 25 de Abril em Portugal e a Independência Nacional, muitos poetas são revelados e, o crioulo e a música revolucionária são constantes nas produções. *Caboverdeamadamente Construção Meu Amor* (de Osvaldo Osório), *Pão & Fonema* (de Corsino Fortes), *Terra Gritante* (de Luís Tolentino), *Canto a Cabo Verde* (de David Hopffer Almada) constituem textos do Período

---

<sup>126</sup> BRITO 2003; op cit; P.348.

*Nacionalista*.<sup>127</sup> Alguns poetas publicados nos *Jogos Florais 12 de Setembro* integram esta geração: Vera Duarte, Vasco Martins, Jorge Fonseca, Pedro Delgado, entre outros. A Independência Nacional propicia a proliferação de concurso e páginas literárias, boletins mimeografados e novos poetas, *projectando o futuro como cadeia complexa de possibilidades; a pluralidade de estéticas e ideologias poéticas é a tónica desse quadro*.<sup>128</sup> A *Novíssima Geração* de poetas divide-se entre as páginas culturais do *Fragmento*, *Magma*, *Seiva*, as folhas *Aurora* e *Podogó*. A poesia feminina de Paula Martins, Vera Duarte, Lara Araújo, será mais conhecida através desses periódicos, assim como os trabalhos de Flávio Camilo, Kaká Barbosa, Mário Lúcio, Tomé Varela, Euricles Rodrigues (Danny Spínola), Zé di Sant`yagu (José Luís Hopffer Almada), Filinto Elísio. Também alguns consagrados como Corsino Fortes e Osvaldo Osório publicarão poemas em alguns periódicos citados. As questões consideradas como tradicionalmente ligadas à criouliidade ou cabo-verdianidade são retomadas em outro contexto, sob novos ângulos, visando a conjugação de aspectos nacionais e universais.<sup>129</sup> Em *Arquipélago da Paixão*, Vera Duarte diz: *E quando o meu corpo renascido/ suadamente repousar sobre o teu/ ouvirei o som distante/ de um batuque original/ nas batidas do teu coração/ e em teu ventre liso e marinho/ abrirei uma clareira luminosa/ onde dançarei/ nua e voluptuosa/ essa dança tão africana/ de alegria/ de amor/ e de júbilo*.

---

<sup>127</sup> GOMES, Simone Caputo; *A Poesia de Cabo Verde: Um Tratamento Identitário*, in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com), (20/06/2010).

<sup>128</sup> *Ibidem*, op cit.

<sup>129</sup> *Ibidem*; op cit.

### Capítulo 3 – Música na Literatura Cabo-verdiana

*No fundo o escritor pode ser uma espécie  
de fazedor de música, não a música com  
instrumentos musicais, mas com palavras.*<sup>130</sup>

Cabo Verde, por se constituir em ilhas e ter uma diáspora muito grande, sob o ponto de vista cultural, a literatura e a música constituem importantes fenómenos unificadores da nação. Relembremos os que disse o escritor Corsino Fortes, referindo-se ao tema desta monografia: *quando junta literatura à música implicitamente essa conexão leva à cidadania*, e acrescenta que em Cabo Verde, *há uma certa imergência na consolidação do “Eu” nacional, como no reforço da cidadania*. Situação em que *os poetas, compositores, aqueles que escrevem o seu texto, letra ou poema, compõe a música, executam a melodia, constituem as verdadeiras antenas da raça na emergência do tempo*.<sup>131</sup> E acrescenta, ainda, que *não obstante, a dignidade crescente da expressão literária, em que os poetas clássicos, literariamente falando, escrevem os poemas preferencialmente, por via intelectual, para a médio ou longo prazo constituírem património imaterial de um certo e limitado número de habitantes, a música cabo-verdiana tem uma força cultural aglutinadora maior*. Assim, *os poetas-trovadores ou poetas-compositores são as verdadeiras antenas da raça, que através da rádio, no dia-a-dia, vão as suas canções emotivamente tecendo os bocados dispersos do continente redondo da cabo-verdianidade*.<sup>132</sup>

O reconhecimento da importância cultural da música foi demonstrado pela revista literária *Claridade*, que desde do seu primeiro número dedicou uma certa atenção ao folclore das ilhas, e à música particularmente. Comprova-se esse facto os textos ensaísticos dados à estampa nesta importante publicação. A título de exemplo referimos a atenção dada na *Claridade* nº 1: *Lantuna & motivos de finaçon (batuque da ilha de Santiago)*, na

---

<sup>130</sup> Germano Almeida – entrevistado no dia 25/06/10.

<sup>131</sup> Corsino Fortes – entrevistado no dia 10/09/2010.

<sup>132</sup> Idem.

Claridade nº 2 o texto da morna *Venus, morna de Xavier da Cruz*; na Claridade nº 4, o artigo intitulado *Música* do escritor Osvaldo Alcântara, pseudónimo de Baltasar Lopes, entre outros artigos que descrevem os ritmos das ilhas.

Por isso, nesta mesma linha, é possível constatar que escritores cabo-verdianos, como Eugénio Tavares, Osvaldo Alcântara, Corsino Fortes, Mário Lúcio, entre outros, têm utilizado a Música e/ou as Musicalidades presentes no imaginário cabo-verdiano na literatura para reforçarem a expressão da cabo-verdianidade.<sup>133</sup>

Assim, o escritor Germano Almeida, a propósito da escolha ou não de determinadas palavras, que acabam por dar conta desta relação entre música e literatura afirma: *há de facto uma musicalidade que a gente pretende transmitir quando escreve. Não é por acaso que a gente usa esta ou aquela palavra... mas é uma coisa que a gente presta muito pouca atenção...*<sup>134</sup> A naturalidade com que determinados sons povoam a literatura cabo-verdiana aparecem nas suas obras. *Tenho uma espécie de noveleta, em que há uma personagem que é apaixonado pela música clássica... que ensina à mulher as diversas músicas que deve ouvir para as diversas tarefas domésticas...nunca pensei nisso em termos de uma relação séria... no fundo é quase que inconsciente... porque há coisas que a gente diz, que mesmo de forma inconsciente, estamos a tentar transmitir uma forma musical.*<sup>135</sup>

Parece-nos que, não obstante estar intensamente presente nas manifestações humanas, a música tem merecido um espaço reduzido nas preocupações teóricas, apesar de também estar assente em artifícios teóricos. Lembremos Gerd Bornheim, quando diz que *de todas as artes, a música é talvez a mais difícil de ser interpretada*, ou a tese do *videologocentrismo* que marcou a forma de pensamento ocidental e, que representou o afastamento do universo sonoro das preocupações da filosofia ocidental.

Como afirma Brito Semedo:

*Continua a haver restrições e superficialidade no tratamento da produção musical, que se pode sintetizar em três situações-tipo: os poemas dos seus*

---

<sup>133</sup> A musicalidade tem a ver com a harmonia, a sonoridade que o escritor ou poeta pretende transmitir. Já a música remete-nos para todo esse universo dos sons, dos instrumentos, dos artistas, dos géneros, englobando, por isso a própria musicalidade.

<sup>134</sup> Germano Almeida – entrevistado no dia 25/06/10.

<sup>135</sup> Idem.

*poetas maiores não são normalmente musicados; a produção dos seus trovadores não tem sido sistematizada; no currículo dos diferentes níveis de ensino, a disciplina de educação musical não tem sido aprofundada, na proporção da forte vocação do cabo-verdiano manifestações musicais.*<sup>136</sup>»

Então, verificamos que a música tem estado menos presente nas preocupações científicas, por isso, carece de abordagens mais aprofundadas e antropológicas, no sentido de a englobar nessa relação com outras áreas afins. Carmem Furtado, na sua tese de mestrado, apresenta uma outra perspectiva de trabalho, onde a actividade musical é co-objecto de estudo. Indica como *a trajetória de músicos e as sociabilidades que entre eles estabelecem*<sup>137</sup> podem, num determinado contexto social, interferir e influenciar nas suas produções, estabelecendo uma rede de conexões que fortemente os impele para um determinado registo. A ideia central é que as sociabilidades estabelecidas num determinado espaço-tempo, e as circunstâncias históricas, sociais e políticas constituem elementos importantes na trajetória dos músicos, na prática de determinados géneros musicais e nos conteúdos e letras dos músicos ou canções.

Não obstante, em estudos da música com a literatura, facilmente se apercebe da proximidade entre elas, principalmente entre esta e a Morna. Isso fica atestado através das palavras de Vasco Martins:

*A frequência de tonalidade menor nesta forma de música também produz uma componente dramática muito desenvolvida e a melancolia que ela inspira já que como acrescenta o tom menor é tido (...) como o tom da reflexão, da tristeza, do desespero. (...) Mesmo quando a tonalidade é maior, os acordes de passagem por menores, produzem no interior da células melódicas uma atracção para a o dramatismo e a tristeza*<sup>138</sup>.

Porém, como disse Solange Oliveira, estudiosa da relação da literatura e da música, o confronto músico-literário na metodologia da melopoética não privilegia uma real relação

---

<sup>136</sup> SEMEDO, Manuel Brito; *A Morna-Balada, O Legado de Renato Cardoso*; Estudos e Ensaios; Instituto da Promoção Cultural; Praia, 1999; P.19.

<sup>137</sup> FURTADO Carmem, *Bairro de Pertença, Bairro de Música: Espaços, Sociabilidades e Trajetória de Músicos n(d)o meio Urbano Cabo-verdiano*, Uni-Cv, 2009.

<sup>138</sup> MARTINS, Vasco, *A Música Tradicional Cabo-verdiana – I (A Morna)*, Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, Estudo e Ensaios, 1989, Pág.27.

entre as duas manifestações, apenas limita-se a colocar, lado a lado, as estruturas literárias e musicais, dando como facto certo e incontestável que ambas as artes são sistemas semióticos diferentes. *Não há nenhuma relação em particular, a não ser que tenhamos a poesia como potencial princípio musical, pois o poema dito, declamado, tem o seu ritmo e melodia tal qual a musica em si tem.*<sup>139</sup>

Mas, as recorrentes temáticas da seca, da fome, da emigração, em fim, dos dramas do cabo-verdiano, que perpassam toda a literatura e a música cabo-verdianas, encontraram em algumas tonalidades da música cabo-verdiana, principalmente na morna e, também, no finason, um acasalamento perfeitamente natural.

*Os poetas partidários da utilização do crioulo procuram penetrar mais profundamente junto dos leitores, aproximando-se dos ritmos musicais, ou simplesmente orais, das populações cabo-verdianas, para se entrosarem dentro de uma tradição de que Eugénio Tavares e B. Leza parecem ser os elementos mais evidentes.*<sup>140</sup> (...)

Como poderemos ver, em alguns poetas cabo-verdianos, o pendor musical é muito forte. Por exemplo, no poeta Eugénio Tavares, embora se reconheça essa tendência, ela não é, naturalmente, tão forte como no compositor B. Leza. *Manifesta-se não como uma procura consciente mas, como resposta, uma obediência à necessidade íntima de exprimir um determinado estado de alma.*<sup>141</sup> Em Jorge Barbosa encontramos uma relação com o universo musical do arquipélago. No seu poema *Violão*, o sujeito poético percorre as várias sonoridades das ilhas que *murmura o violão em solenes melodias.*

*Violão*

*(...)*

*Música das ilhas*

*Serenatas*

*e danças*

*sem o violão*

---

<sup>139</sup> Danny Spino - Entrevistado no dia 25/06/2010.

<sup>140</sup> MARGARIDO, Alfredo, *Estruturas Poéticas Cabo-verdianas in: BETTENCOUR Fátima; SILVA Ausenda; Claridade, A Palavra dos Outros*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia 2010; P.128.

<sup>141</sup> B. Leza por António Aurélio Gonçalves, in: op. cit. P.585.

*não haveria.*<sup>142</sup>

O ritmo elemento importante tanto para a música como para a literatura, é também fundamental na sua poética. Este, segundo Elsa Rodrigues dos Santos, *exprime os seus versos dolentes e cansados, de uma profunda nostalgia e solidão, misturados com esse sentimento que o cabo-verdiano denomina morabeza, embalados ao ritmo da morna.*<sup>143</sup> E, segundo João Simões, *é o ritmo da morna que embala as composições de Jorge Barbosa (...).*<sup>144</sup>

*A Morna*

*canto que evoca*

*coisas distantes*

*que só existem*

*além*

*do pensamento,*

*e deixam vagos instantes*

*de nostalgia,*

*num impreciso tormento*

*dentro*

*das nossas almas...*<sup>145</sup>

A ligação da música e da literatura remonta à própria origem da poesia, da poesia ocidental pelo menos, que na Antiguidade era cantada. E, encontramos essa ligação entre dois dos representantes máximos da literatura e da música cabo-verdianas. O escritor Baltasar Lopes e o músico B. Leza que estabeleceram uma relação de amizade muito próxima. Este fez a morna *Eclipse* e *Barca Sagres*, a partir do tema sugerido por Baltasar

---

<sup>142</sup> FRANÇA, Arnaldo; SANTOS, Elsa Rodrigues (org.); *Obra Poética, Por Jorge Barbosa*; Escritores dos Países de Língua Portuguesa; 29; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 2002; P.259.

<sup>143</sup> SANTOS, Elsa Rodrigues dos; *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundivivência Cabo-verdiana*; Instituto Cabo-verdiano do Livro; Estudos e Ensaios; Guide-Artes, Lda; Novembro; 1989; P.156.

<sup>144</sup> SIMÕES, João Gaspar; *Crítica Literária – Caderno de Um Ilhéu de Jorge Barbosa*; Diário de Notícias; Lisboa, 1957; in: op cit; P.156.

<sup>145</sup> FRANÇA, Arnaldo; SANTOS, Elsa Rodrigues (org.); *Obra Poética, Por Jorge Barbosa*; Escritores dos Países de Língua Portuguesa; 29; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 2002; P.45.

Lopes. *Tratou-se de um momento, de uma conjuntura em que a música e a palavra poética se conjugaram num modo perfeito.*<sup>146</sup>

*B. Leza, serás uma figura quase mística para aquilo que o nosso povo compreende melhor, e interpretas como ninguém: o encontro lírico com os horizontes escondidos atrás das durezas quotidianas.*<sup>147</sup>

Em quase todos os textos ficcionais de Baltasar Lopes ou do seu pseudónimo, Osvaldo Alcântara, pode encontrar-se, mesmo que de forma ténue, a presença da música, e a possibilidade de se estudar uma das três formas a melopoética: *música e literatura, literatura na música e música na literatura*, sendo esta última a perspectiva adoptada. Actualmente, esta relação música e literatura é muito vincada no músico, escritor e compositor Mário Lúcio que nos diz: *assim como utilizo e literatura na música, na mesma proporção, ou ainda maior, utilizo a música na literatura.*<sup>148</sup>

A relação música na literatura não é da exclusividade da poesia. Mesmo na prosa, encontramos esta relação. Como nos diz o poeta Osvaldo Osório: *com Teobaldo Virgínio, em Distância e Vida Creoula, tu sentes essa musicalidade embora sendo prosa...e também no texto dele muito anterior a esses dois romances, Beira de Cais, até parece uma peça musical muito bem orquestrada, é um conto curto que esta publicada na Claridade. É duma musicalidade, mas uma musicalidade fogosa... é muito musical, parece uma cavalgada... é curto...não é um musical muito tranquilo, tu sentes essa cavalgada, um tropel de palavras.*<sup>149</sup>

E o personagem *Nené largava o leme, pegava do remo e, à medida que se estendia todo para trás puxando-o do fundo das águas, colava: Ipe, ipe, remá camarada/ Ipe, ipe, bô melher tá spiobe/ Ipe, ipe, tchegá pâ ele/ Ipe, ipe, corrê botim.*<sup>150</sup> A relação das personagens com a música é intensa e é, outra vez, o personagem *Toi que toca e canta à*

---

<sup>146</sup> FERREIRA, Ondina, *Baltasar Lopes da Silva e a Música*, Instituto da Biblioteca e do Livro, Praia, 2006, P.26

<sup>147</sup> Palavras do Dr. Baltasar Lopes da Silva aos microfones da Rádio Barlavento, na noite de 14 de Junho de 1958; in: BETTENCOUR, Fátima; SILVA Ausenda; *Claridade, A Palavra dos Outros*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia, 2010; P.561.

<sup>148</sup> Mário Lúcio – entrevistado no dia 13/09/2010.

<sup>149</sup> Osvaldo Osório - Entrevistado no dia 16/05/2010.

<sup>150</sup> VIRGÍNIO, Teobaldo: *Beira de Cais*; in: ALMADA, Dulce; ALFAMA, Jorge (Org.): *Antologia da Ficção Cabo-verdiana, vol.II Claridosos*; AEC – Editora; Fundo de Autónomo para Iniciativas Culturais; 2001.



*viola nas mornaduras de Cabouquinho de Tinta. Filhas de marinheiros coladas aos marinheiros executando morna num capricho de sangue.*<sup>151</sup>

*Chiquinho*, obra de referência da literatura cabo-verdiana é aberta com uma metáfora musical, mesmo quando se apercebe que a relação da música se mostre menos frequente na prosa do que na poesia: *Como quem ouve uma melodia muito triste, recordo a casinha em que nasci no Caleijão*. A melodia muito triste despoleta recordações e lembranças, pois, a personagem recorre a uma melodia para conseguir exteriorizar o seu estado de alma. A melodia dá o mote para uma narrativa. Para o escritor Germano Almeida: *o poeta não usa a palavra com a mesma facilidade com que nós a usamos, mas palavras que traduzam ideias, sentimentos, enquanto que o escritor prosador tem mais quantidade de palavras ao seu dispor que pode usar. Mas, isso podendo ser verdade, na medida em que, a poesia é naturalmente condensada, a prosa não deixa de ter uma musica própria.*<sup>152</sup>

Voltando à obra de Baltasar Lopes, o protagonista de *Chiquinho*, que responde pelo mesmo nome, na parte em que se encontra em São Vicente e enamora-se por *Nuninha*, só consegue transmitir o que sente por através da música:

*Ela era diferente (...) Na minha cabeça cantavam as velhas canções sentimentais  
que celebravam heróis magros e pálidos, do tempo em que mamãe velha era  
rapariguinha nova. Algumas vezes Nónó jantava connosco (...) sabia prender-nos  
com as mornas que ele mesmo compunha e cantava na sua bela voz. (...)  
Eu sentia-me deliciosamente quebrado no ambiente meio lírico, meio sensual,  
que a melodia criava.*

Antes, na mesma obra, outras passagens dão-nos conta das canções e melodias trazidos por antigos escravos da África: *Malé, malé, malé Comba lélé/ Assim malé, malé;/ Assim Comba samba lélé,/ Assim Comba samba lêtan (...)*<sup>153</sup>, assim como o registo da morna cantada por Nónó: *Amor ê suma passadinha azul/ Sentado na rama di jamboero.../*

---

<sup>151</sup> VIRGÍNIO, Teobaldo: *Beira de Cais*; in: ALMADA, Dulce; ALFAMA, Jorge (Org.): *Antologia da Ficção Cabo-verdiana, vol.II Claridosos*; AEC – Editora; Fundo de Autónomo para Iniciativas Culturais; 2001; P.457.

<sup>152</sup> Germano Almeida – Entrevistado no dia 25/06/10, Mindelo.

<sup>153</sup> LOPES Baltasar, *Chiquinho*, Edições Calabedoché, Gráfica de Mindelo, Mindelo, 1997.

*Olhá-l, dixá-l canta, dixá-l boa.../ Si bô pegá-l êl tâ thora,/ Si bô dixá-l êl tâ canta/ E di note êl ta ninábo bô sono...*<sup>154</sup>

Nuno Miranda diz intertextualmente em *Nocturno*:

*(...) Chiquinho contou/ a extraordinária história do último porto/ depois,/ os presentes despersaram/ sonolentos e cansados das vira-voltas do dia.*

*De lá de baixo/ sobem/ mesmo agora,/ os acordes diluídos da serenata dos estudantes.*

*Por momentos,/ singrou na noite lenta/ a música tranquila/ que vinha vindo./ Depois,/ ela ficou lá longe/ - A serenata sensual da noite longa (...).*<sup>155</sup>

Oswaldo Alcântara, pseudónimo de Baltasar Lopes, convoca para as suas produções literárias todo o imaginário musical e poético que conforma a alma cabo-verdiana. A música corporiza-se na poética:

*Um tropel de sons varia, do jazz ao samba, passando pela morna e indo aos pássaros cantores, convoca o violinos, pianos, violões, cavaquinho reco-reco, que ajudam a configurar a fantasia, diria multidimensional, momentaneamente onírica, um verdadeiro convite, à evasão, ao belo, à harmonia, sugerido pela linguagem poética.*<sup>156</sup>

Corroborar, ainda, com o pendor do autor para com a musicalidade o uso constante de sinestésias e metáforas. Este transforma-se num ouvido aberto aos ruídos, gritos cantorias do quotidiano cabo-verdiano, que se presentificam nas suas preocupações, dores, angústias e explosões, e que são transportados para as suas criações. E como nos diz Arménio Vieira; *o trinar de certos pássaros, os sons de um rio, das folhas e ramos das árvores, apreendidos de uma forma agradável são já uma aproximação da música, digamos são musicais (...).*<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> Idem; op. cit; Tradução aproximada: O amor é como o passarinho azul/ sentado no ramo do jamboeiro.../ Olhá-o, deixá-o cantar, deixá-o voar/ Se o pegares ele chora/ Se o soltares ele cantar/ E à noite ele ninará o teu sono...

<sup>155</sup> LOPES Baltasar, *Chiquinho*, Edições Calabedoché; Gráfica de Mindelo; Mindelo 1997.

<sup>156</sup> FERREIRA Ondina; *Baltasar Lopes da Silva e a Música*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia; 2006, P.37.

<sup>157</sup> Arménio Vieira - Entrevistado no dia 22/06/2010.

## Música

*Tudo se vai perdendo lentamente,/ Mas não é a cor que desmaia,/ Nem o som fenece através dos espaços cristalizados./ A onda não deixou de bater/ O teu coração é áspero e premente nesta hora infundável. (...)*

Tudo se perde lentamente, mas a cor e som permanecem nos homens apaixonados a procura de corpos que transportam a vida eterna. O poeta entrega-se à sugestão musical através do poema. É que *os escritores, por via de regra, apreciam a música e por vezes inspiram-se nela.*<sup>158</sup> Atestando o que atrás foi dito recorremos a Mário Lúcio que nos diz que: *quando eu escrevo é a música é que me marca o*

No poema que se segue, aos mocinhos é dada a voz para cantarem:

### *Itinerário de Pasárgada*

(...)

*E na altura em que tudo morre.../ (cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;/ a vizinha acalenta o sono do filho razingão;/ Toi Mulato foge a bordo de um vapor;/ o comerciante tirou a menina de casa;/ os mocinhos da minha rua cantam:*

*Indo eu, indo eu,/ a caminho de Viseu...)(...)*

O sujeito poético convida-nos, mais uma vez, a cantar a mesma música dos mocinhos da sua rua, a viajarmos no tempo e a encontrarmo-nos, como leitores activos, as nossas próprias recordações. O poeta francês, Mallarmé, em *Um lance de dados* diz que *a inovadora configuração espacial dos “versos” devia ser vista como uma partitura.*<sup>159</sup>

O ciclo dos poemas a Pasárgada de Osvaldo Alcântara, por exemplo na *Balada dos Companheiros de Pasárgada*, *Evangelho Segundo o Rei de Pasárgada*, ou num outro cujo título é bastante sugestivo, *Música* (ver em cima), ou noutro ainda, *Mãe*, em que o sujeito poético apela: *Ó companheiros!/ Cantemos o corro/ e talvez ele apareça na praia,/ ressurgido do eu túmulo vagabundo!* A nota musical é quase constante neste percurso poético de Osvaldo Alcântara.

Mesmo que de forma menos intensa, encontramos, também, em António Nunes esta intercepção música-literatura:

---

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> Ibidem; P.54.

## *Juca*

*Ó Juca/ toca na cimboa/ aquele fuco-fuco vibrante de nervos.../ Teus olhos são longe/ e os pés vão batendo no chão o compasso.../ Meninos rasgados/ ficaram, ouvindo, parados no largo.../ (...) E o Juca tocando no meio do largo/ é como que um oásis aos olhos presentes. São as lembranças sonoras que despertam no sujeito poético aqueles momentos com o Juca, momentos proporcionados pelos sons da cimboa, comparados a oásis, e que agora causam nele alguma nostalgia.*

*Ouve-se a música e alguma coisa fica retida no espírito. Então, um belo momento, tu comesças a escrever e, não podes deixar de dizer que essa cadência obedece a qualquer coisa que vem daquela música que ouviste anteriormente.*<sup>160</sup>

Ou seja, tal como se ensinava nos compêndios específicos da época romântica, a música – não podendo entreter o intelecto através de conceitos, como a poesia, e tampouco o olho como nas formas visíveis das artes plásticas – deveria, necessariamente, actuar sobre os sentimentos do homem os quais formariam, então, o conteúdo que lhe caberia representar.<sup>161</sup>

É de notar como o simples bater do pilão faz viajar o poeta e o transporta para horizontes temporais dos seus ancestrais, para memórias sonoras que fazem parte da história de um povo marcado pelo grito de dor, que muitas vezes são cantadas:

### *Ritmo de Pilão*

*Bate, pilão, bate,/ que o teu som é o mesmo/ desde o tempo dos navios negreiros,/ de morgados,/ das casas grandes,/ e meninos ouvindo a negra escrava/ contando histórias de florestas,/de bichos, de encantadas...*

*(...) (Ai os sonhos perdidos lá longe!/ Ai o grito saído do fundo de nós todos/ ecoando nos vales e nos montes,/ transpondo tudo.../ Grito que nos ficou de traços de chicote,/ da luta dia a dia,/ e que em canções se reflecte, tristes...)*

---

<sup>160</sup> Osvaldo Osório - Entrevista no dia 8/05/2010, Praia.

<sup>161</sup> BARBEIRAS (2007), op. cit. P.152.

Corsino Fortes privilegia o ritmo como elemento de transmissão da cadência e da musicalidade. Para ele, poeticamente falando: *A poesia é viola na prosa dos dias.*<sup>162</sup>

*De rosto a sotavento*

*Há mãos que cantam*

*no rosto da página*

*O fonema*

*que estala*

*de pão & opala*

*Ao sol*

*Cantaria*

*sol bemol e tambor ao redor*

*A fome a fonte*

*A fome de ontem*

*A fonte de hoje*

*De frente*

*De sol*

*cantaria*

*sol bemol e tambor ao redor*

*o medo*

*ao redor do medo*

*sem medo morto de medo*

*(...)*<sup>163</sup>.

Este poema faz-nos lembrar Mário de Andrade e a sua teoria do verso harmónico, onde advoga a possibilidade do verso se estruturar segundo os princípios tanto da harmonia quanto da polifonia musical. Mas, palavras ou frases não se fundem como os sons musicais, e sua enunciação simultânea poderia resultar apenas em confusão. O verso harmónico, então, seria formado por palavras que não se ligam umas às outras, não constituem frases, ficam ressoando, vibrando... Por sua vez, o verso polifónico não usaria palavras soltas

---

<sup>162</sup> FORTES, Corsino; *A Cabeça Calva de Deus, Pão & Fonema, Árvore & Tambor, Pedras de Sol & Substância*; Publicações Dom Quixote; Lisboa 2001, P.197

<sup>163</sup> Idem, P.92.

como o harmónico, mas sim frases autónomas acarretando a mesma sensação de superposição, apenas com esta mudança de elementos: em vez de palavras (análogas aos sons isolados), frases. Dessa forma, exigiria a fundamental participação do leitor, da inteligência, para o desencadear de actos de memória, numa organização subjectiva.

Atentemos ao poema *Pesadéle na terra de gente ou Pesadéle em trânsito*:

(...) <i>Na sol</i>	<i>Ao sol</i>
<i>Na lampda</i>	<i>Na lampada</i>
<i>Na note de Lixboa</i>	<i>Na noite de Lisboa</i>
<i>Ligria d' nha boca ê cal</i>	<i>A alegria da minha boca é cal</i>
<i>Grite d' nha cara ê cmente</i>	<i>O grito da minha cara é cimento</i>
<i>ê mon</i>	<i>é mão</i>
<i>ê cal</i>	<i>é cal</i>
<i>ê cara</i>	<i>é cara</i>
<i>ê cmente</i>	<i>é cimento</i>
<i>ê boca</i>	<i>é boca</i>
<i>ê aga</i>	<i>é água</i>
<i>ê pé</i>	<i>é pé</i>
<i>ê tijol</i>	<i>é tijolo</i>
<i>ê dboxe driba</i>	<i>por baixo e por cima</i> <sup>164</sup>

Demanda-se uma abertura de espírito, de sensibilidade auditiva e, não um fechamento surdo, que não se abre ao inesperado, que não se deslumbra com as cinestésias, altamente sonoras, dos poemas de Corsino Fortes, onde *o batuque não pára nas nossas ancas de donzela* do poema *Do nó de ser ao Ónus de crescer*. É a imagem da mulher cabo-verdiana, que com o seu rebolar parece estar sempre a dançar o batuque. Certamente, esta passagem evoca-nos para a presença forte das danças e dos ritmos que o batuque inspira no homem cabo-verdiano.

*Tenho o hábito de dizer que no momento de poesia é como a badjadera (dançarina) do batuque no terreiro. Ela tem de concentrar-se em algo*

---

<sup>164</sup> Idem; op. cit; P.51

*imperceptível (...), faz uma abstracção para poder criar aonde precisa, aquele movimento de anca, que cria aquela soltura, um comando que ela comanda, mas que não tem consciência que comanda. Então, no poema temos, também, esse tipo de coisas. Quando aquela convulsão que quer parir, não tens consciência do que esta a parir. É no momento que está a sair, que está a jorrar, que tens que estar atento para poderes registar e dar forma, e depois, no fim, o teu trabalho.*<sup>165</sup>

O que se pede é uma leitura que se estimula o encontro com o mundo dos sons, que transportam para situações e lembranças que prendem e surpreendem o leitor receptor.

A trilogia poética iniciada com a publicação de *Pão & Fonema* (1973), seguida de *Árvore & Tambor* (1986) é concluída com *Pedras de Sol & Substância* (2001). A metáfora do fonema e do tambor utilizado pelo poeta para aludir às fases de desenvolvimento de Cabo Verde que antes era um fonema e passa agora a ser um tambor, um som pleno, sedimentado, confirmado, que marca o passo e o compasso rítmico do poema.

O *tambor* é um elemento muito presente no imaginário poético africano. José Craveirinha tem um poema intitulado *Quero ser Tambor* onde se diz:

*(...) Ó velho deus dos homens*

*eu quero ser tambor*

*e nem rio*

*e nem flor*

*e nem zagaia por enquanto*

*e nem mesmo poesia.*

*Só tambor ecoando como canção da força e da vida*

*só tambor noite e dia*

*dia e noite só tambor*

*até à consumação da grande festa do batuque! (...)*<sup>166</sup>

Agostinho Neto em *Voz do sangue* diz:

---

<sup>165</sup> Kaká Barbosa – entrevista a13/08/2010.

<sup>166</sup> ANDRADE, Mário; *Antologia Temática de Poesia Africana I, Na noite Grávida de Punhais*; Instituto Cabo-verdiano do Livro; 3ª ed., 1980.

*Palpita-me*

*os sons do batuque*

*e os ritmos melancólicos do blue (...)*

Corsino Fortes reconhece a importância da aprendizagem da base de solfejo e de instrumentos de requinta e clarinete com o mestre “Senhor Reis”: *Hoje dou graças por esta rudimentar aprendizagem que muito me tem auxiliado na composição de certa poesia.*

O tambor conduz o poeta às palpitações rítmicas e marca o pulsar poético anunciando o recomeço, que se dá com o batuque.

E, é em, *Mornas eram as Noites*, de Dina Salústio que encontramos a consumação desse ideal: *Sonhei um Cabo Verde despertado cada manhãzinha pelo som repicado do tambor (...).*<sup>167</sup> O tambor marca o ritmo do pulsar do coração embalado pela melancolia do violão.

O tambor é sim um *leitmotiv* que se reitera ao longo da obra *Cabeça Calva de Deus* de Corsino Fortes, e porque não o dizer, ao longo da literatura cabo-verdiana. *Leitmotiv*<sup>168</sup> designa um motivo que se reitera, com significado especial, num texto ou numa obra total de um escritor, e provém da linguagem musical.

Mas, Corsino Fortes não é somente poeta no conteúdo rítmico dos seus poemas, onde as palavras parecem dançar o ritmo da cabo-verdianidade. Seguidamente demonstramos como que também na forma ele faz esse intercâmbio entre a literatura e a música.

---

<sup>167</sup> SALÚSTIO, Dina; *Morna Eram as Noites*; Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco; Praia, 1994; P.40.

<sup>168</sup> Leitmotiv – (motivo condutor) Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objecto, ideia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística); in: SADIE, Stanley; *Dicionário Grove de Música*, Edição Concisa, Zahar, Rio de Janeiro, 1994.



### 3.1 – A Forma Sonata em Corsino Fortes<sup>169</sup>

*No meu livro “Amen na nha xintidu” há um capítulo intitulado canções porque foram poemas escritos com estruturas semelhantes a composições musicais; e os temas também.*<sup>170</sup>

Como pode ser percebido, há muita afinidade entre a música e a literatura, sendo esta fonte inspiradora de grande parte da criação musical, mesmo nos casos da *música absoluta*, isto é, constituída puramente de sons, sem qualquer apelo literário directo. *A mente humana, uma vez adquirida a linguagem, elabora o pensamento em termos do discurso, isto é, da articulação das palavras em frases, para a condução do raciocínio. A música, por sua expressão na dimensão temporal, de modo diferente das artes plásticas, é criada mentalmente numa sucessão de sons que, muito apropriadamente, denomina-se “fraseado musical”. É como se cada ideia melódica possuísse uma estrutura sintáctica com sujeito, predicado, complementos e adjuntos.*<sup>171</sup> Ao compor, o músico elabora um *texto musical*, em que expressa suas ideias em encadeamentos sucessivos, do mesmo modo que na redacção do texto literário. Assim, na obra como um todo, há uma introdução, uma exposição de ideias, um desenvolvimento dos temas, com recuos e avanços e, finalmente, uma conclusão, muitas vezes *encerrada com um fragmento de tensão acumulada, até seu alívio no acorde final, trecho este que, muito pertinentemente, denomina-se “coda”, do italiano, significando “cauda”.*<sup>172</sup>

As analogias estruturais de obras musicais e literárias, certamente os mais numerosos desse campo disciplinar, buscam em diversas formas musicais (*tema e variações, sonata, fuga* etc.) ou em procedimentos composicionais (*contraponto, harmonia, polifonia* etc.) modelos e referências para a análise e a interpretação da obra literária e,

---

<sup>169</sup> A forma principal do grupo que incorpora o princípio da sonata, o mais importante na estrutura musical do período clássico até o século XX. In: SADIE, Stanley; *Dicionário Grove de Música*, Edição Concisa, Zahar, Rio de Janeiro, 1994.

<sup>170</sup> Entrevista a Danny Spínola a 20/06/2010.

<sup>171</sup> RUKERT, Ernesto Von; (Artigo tirado na internet) *Música e Literatura*; in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com); (5/04/2010).

<sup>172</sup> Idem, op cit.

vice-versa, o quanto as formas literárias influenciam na composição musical e na crítica musicológica.

*É a música que me dá a cadência, a música que me dá a sonoridade das palavras, a música que me dá o ritmo, que me dá a harmonia geral da obra.*<sup>173</sup>

A escritora Vera Duarte, na análise que fez da obra “*Nascimento de um Mundo*” de Mário Lúcio Sousa, chama-nos à atenção para a estrutura *um pouco à semelhança de Milan Kundera – quem não se lembra das sete partes/partituras em que esta repartida a “Insustentável Leveza do Ser”?*<sup>174</sup> Diz que, *tal-qualmente Mário Lúcio, um apaixonado confesso pela música erudita, utiliza nesta obra a estrutura de uma ópera para apresentar o seu discurso poético.*<sup>175</sup> A obra *Nascimento de um Mundo* abre-se com um prelúdio ao qual seguem dez cantos, cada um terminado com o seu coda, à semelhança do que acontece nas composições musicais, e fecha tudo com um coda geral. *Tem sim uma estrutura de uma cantata. Quando escrevo, a música é que me marca o compasso, e a escolha das palavras tem necessariamente a ver com o seu conteúdo, mas também, com a duração da palavra para que haja, também, um ritmo na escrita*

Uma outra estrutura é a Forma Sonata, normalmente, assim referenciada para diferenciá-la do género de música instrumental chamado simplesmente *sonata*<sup>176</sup>. É uma forma musical que se consolidou no Período Clássico, com a prática de três compositores vienenses: Haydn, Mozart e Beethoven. Consiste em três secções a saber: 1 – *Exposição*, onde são expostos os temas e motivos principais da peça; 2 – *Desenvolvimento*: os temas principais sofrem variações e modificações em vários níveis; 3 – *Recapitulação* ou *Reexposição*: os temas principais são reapresentados, às vezes sofrem modificações na harmonia, como mudança do tom para maior quando o tom inicial é menor, por exemplo. É como existir uma introdução antes da exposição, e uma coda depois da recapitulação.

---

<sup>173</sup> Mário Lúcio – entrevista concedida a 13/09/10.

<sup>174</sup> VEIGA, Manuel (coord.); *Cabo Verde, Insularidade e Literatura*; Éditions KARTHALA; 1998; P.225.

<sup>175</sup> VEIGA (1998); op. cit; P.226.

<sup>176</sup> In: SADIE (1994); op. cit: Sonata – uma peça musical, quase sempre instrumental e geralmente em vários movimentos, para um solista ou pequeno conjunto.

Por sua constituição, a forma sonata oferece possibilidades de analogia com a concepção da obra de *Árvore & Tambor*, da trilogia *A Cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes. *Árvore & Tambor* apresenta-se como gerador simbólica de formas redondas, em que a circularidade do universo que se constrói, ao tomar a sua dinâmica própria, ganha a forma esférica do cosmo.<sup>177</sup> Em *Pão & Fonema* não fizemos a imersão à sonoridade da mesma, não porque esta está ausente, mas pela limitação do trabalho e por se privilegiar outras abordagens. Lembremos que Corsino Fortes é o poeta das sonoridades metafóricas, isto porque, quando nomeia um determinado instrumento musical, como o tambor, o violão, ou outros instrumentos do imaginário cabo-verdiano ou quando transpõe para o papel os sons que imanam o espírito das ilhas quer, antes de dizer, sugerir.

Baseando-nos no Posfácio de Ana Mafalda Leite da obra agora em análise, propomos uma analogia entre a estrutura do segundo livro da trilogia *A Cabeça calva de Deus*, *Árvore & Tambor*, e a Forma Sonata. A estrutura do poema, tem a *Proposição & Prólogo* iniciais, seguidos de cinco cantos que compõe o texto e desenvolve um *Prólogo & Proposição* finais que segundo Mafalda Leite, retomam o princípio.

Na *Proposição & Prólogo* acontece a preponderância do tema da génese, em que se evoca por aliteração, os elementos genesíacos, a acção recriadora do homem. No poema *Ilha: Sol & semente: raiz & relâmpago/ Tambor de som/ que floresce/ A cabeça calva de Deus*, dinamiza todo o processo iniciado e transforma a secura e a nudez das ilhas no poema *De boca concêntrica na roda do sol: E o arquipélago/ Cresceu no ventre de tantas fêmeas/ O vulcão perto das raízes/ E a viola não lon/ longe do coração*.

Seguindo-se a génese, o Canto I encena a recriação das ilhas, que renova e principia, que sai do caos para a luz e, para uma nova ordem *com o arco-íris/ na menina do olha/ E falam (...)/ Ama a fome das palavras/ (...)/ E a bandeira do útero/ rasga o hino da terra crua/ o vulcão é força/ a ilha é semente/ o mar é músculo/ a cabra é ouro*. Transmutam os elementos e gesta-se uma nova configuração espacial e espiritual, imprimindo a mudança por renovação dos elementos: as cores em arco-íris, a terra que em vez de seca é crua, a ilha árida e semente que fecunda, o que aprisiona é musculo que liga as ilhas dispersas e a cabra como elemento animal é a riqueza.

---

<sup>177</sup> FORTES, Corsino; *A Cabeça Calva de Deus, Pão & Fonema, Árvore & Tambor, Pedras de Sol & Substância*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, P.296.

Após a génese, no Canto II vem a frutificação da semente em *Que a chuva/ é podium/ na maratona das nossas artérias*. Tudo pulsa, metamorfoseia, e tende a ganhar uma dimensão múltipla e inesperada: *E de pé o arquipélago ganha vela*.

Refeita a ilha, chega-se agora à caracterização do homem e seu labor no Canto III. Encena-se o processo regenerativo da memória e volta-se ao passado, para narrativamente falar do passado que prepara o presente. É uma retrospectiva necessária e pedagógica: *Além! Sob o silêncio do tambor de Deus/ Dentes d'Europa/ vendiam o pão d'África à foma das América*. Forja-se o novo mundo a partir da mesma rocha *Quando as rochas/ dão têmpera & aço/ Ao corpo da alma*, e reinscreve-se todo o tempo e espaço vividos anteriormente.

O apelo ao regresso e à construção é a tónica no último canto, em que se projecta no tempo inaugural a convocação ao retorno, o regresso da pessoa amada: *Mas vem!/ pelos afluentes de ti/ pela nascente & nascentes/ Do teu corpo inteiro/ E inunda-me! Meu território/ (...)/ Que o deserto de cada dia/ Me dê hoje/ o oásis da tua boca*.

A pátria recuperou da fome, onde a *bandeira da fome* (referência ao poema de Gabriel Mariano) transforma-se em *pão sobre o forno*. Verificamos o forte apelo ao regresso (do emigrante) no *tempo de ser ovo* porque *o ovo fecundou/ As colinas aguardam pela mão/ o gomo da tua herança*.

Volta-se ao passado para dizer que *Mesmo sendo! Já não somos/ Os flagelados do vento leste/ (...)*, reformulando a linha poética cabo-verdiana, que agora procura dentro de si a Pasárgada, onde a *A seca é arma E a fome! Desafio/ (...) E a secura vivência*. Deu-se o *Golpe D'Estode Na Paraíse*, e convoca-se o António Nunes, para o amanhã que é hoje. *Este é semente: raiz & relâmpago/ Tambor de som/ Que floresce/ A cabeça calva de Deus*.

Verificamos então, que podemos estabelecer a analogia entre a estrutura de *Árvore & Tambor* e a Forma Sonata.

O terceiro livro da trilogia, que a encerra, não é a menos musical. Ela aparece-nos no horizonte pela sugestão musical muito forte. O primeiro canto descreve a origem geográfica, cultural do arquipélago. O poema *Na Morna! Mazurca O Trompete da Evasão*<sup>178</sup> o autor faz através de uma *rapsódia*<sup>179</sup> com todas a músicas, o percurso

---

<sup>178</sup> Segundo Corsino Fortes, sob título deste poema deveria estar um pequeno trecho com: *Ouvindo Sobre a Ilha o Trompete de Morgadinho*, uma espécie de homenagem ao trompetista Morgadinho: in Entrevista concedida a 10/09/2010.

evocativo das várias heranças musicais que o país criou e reformulou. *A morna! O finason nos conduz/ ao frigorífico da cultura/ (...)/ No metródromo do batuque/ E ao dente de ouro da tabanca/ (...)/ À coladeira & funana/ na erupção do funacol/ E ao rondô que renova o passo/ como quem baile o landum/ E ao kolá kolá/ da morança e da melodia/ que salte & bate/ bate & une/ As coxas d'África às ancas da Macaronésia.*

Este também evoca importantes nomes do panorama musical cabo-verdiano como Eugénio Tavares, Manuel de Novas, Ana Procópio, B. Leza, nomes que fazem uma sábia articulação entre a cultura tradicional e a literária, e invadem o poema com ritmos da tradição crioula, e onde a poesia e a música se envolvem na morna. Como diz Ana Mafalda Leite *A Cabeça Calva de Deus apresenta-se aos leitores/ouvintes*. Não é apenas ler, é ler e ouvir a ambiência sonora dos poemas.

Entretanto, disse-me que quando escreve ouve música, e que a música e a musicalidade estão presentes na sua escrita. E que diferentemente da sua escrita em português, que: *quando escrevo poemas em crioulo há uma melodia, uma cantiga que me persegue, dia e noite, e vai abrindo espaços pictóricos no intelecto. Quando menos espero, acordo ou sento-me, libertando da melodia, escrevendo o poema*, dando como exemplo o poema *Golpe de estode na paraise*. Também, contou-me uma passagem muito interessante. Que, quando encontrava-se na universidade e compôs um verso, notou que aquele verso carregava uma certa musicalidade. Então, vendo no canto um grupo de colegas que tocavam a guitarra, dirigiu-se a eles, perguntando-lhes se com aquele verso não se podia fazer música. Fomos encontrar na entrevista feita por Michel Laban a referência a este episódio:

*Eu quis atestar o som do violão de Patada junto de um grupo de estudantes que tocavam na faculdade. Cheguei, e então recitei: “Escuto Escuta/ Um pilão fala/ árvores de fruto/ ao meio dia/ E tambores/ erguem/ na colina/ um coração de terra batida (...)” E,*

---

<sup>179</sup> 1-Termo oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tamásek, para um grupo de seis peças de teatro; in SADIE, Stanley: *Dicionário Grove de Música*; Edição Concisa; Zahar; Rio de Janeiro 1994. 2- Peça musical formada a partir de trechos, temas ou processos de composição das canções tradicionais ou populares; Literatura: fragmentos de cantos épicos; fragmentos de uma composição poética; in *Dicionário da Língua Portuguesa*; Porto Editora, 2003.

*então, um colega voltou-se para mim e disse: “se tu não fosses poeta, serias bom tocador de violão.”*<sup>180</sup>

De facto tem a música está sempre presente na sua escrita, pois apercebe do valor emocional que tem. Por isso nos diz: *quando digo: “Ilha/ Ilhéu ilhota/ noite/noite alta/ E o batuque não pára/ Nas nossas ancas/ Agora Povo agora pulso agora pão agora poema”*<sup>181</sup> acrescentando que *as pessoas mesmo que não entendem a mensagem, mas sabem que aquilo lhes é familiar*<sup>182</sup> pelo ritmo que o poema carrega e que lhes é familiar.

É como nos afirmou Osvaldo Osório acerca de Corsino Fortes, quando lhe perguntamos se escuta música quando escreve: *Bom, eu não...Corsino Fortes eu sei porque ele disse há dias na Tertúlia Pela Noite Dentro, dirigida pela professora Fátima Fernandes. Ele diz que escreve ouvindo música, muitas vezes, mas eu não... sou tocado, por momentos fulgurantes e eu começo a escrever, é assim que nasce a poesia em mim.*<sup>183</sup>

Como se confirma estas última obras, a relação que se pode estabelecer entre a música e a literatura é mais intensa entre a poesia e música do que entre esta com as narrativas. Mas mesmo assim, mesmo que de maneira inconsciente, o prosador deixa transparecer a sua musicalidade: *há de facto uma musicalidade que a gente pretende transmitir quando escreve. Não é por acaso que a gente usa esta ou aquela palavra... mas é uma coisa que a gente presta muito pouca atenção...*<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> LABAN, Michel; *Cabo Verde, Encontro com Escritores*, vol. I; Fundação Eng. António de Almeida; P.395.

<sup>181</sup> Excerto do poema *Do nó de ser ao ónus de crescer*, in FORTES Corsino, *A Cabeça Calva de Deus: Pão & Foonema, Árvore & Tambor, Pedras de Sol & Substância*; Publicações DOM Quixote; Lisboa, 2001.

<sup>182</sup> Corsino Fortes - entrevista concedida a 10/09/2010.

<sup>183</sup> Osvaldo Osório – entrevista concedida a 16/05/2010.

<sup>184</sup> Idem.

## Conclusão:

A literatura e a música desde de sempre têm andado juntas na afirmação da especificidade cultural de Cabo Verde.

O estudo que procurou mostrar a presença de elementos musicais na literatura, confirma que a literatura cabo-verdiana, ao longo do seu percurso, soube utilizar elementos do campo musical para também reforçar a sua especificidade. Fazem-no pela nomeação sonoro-musicais – conceituadas como referências, lembranças, que enchem o universo literário cabo-verdiano. Fala-se de elementos relacionados com a música, o vocabulário específico desta arte, os instrumentos musicais, da harmonia das frases, da história da música através de nome de compositores, ou ainda porque se refere a elementos da natureza que produzem sons característicos e distintos da realidade das ilhas crioulas. A importância dedicada à voz, à fala, à oralidade responsável pela transmissão de sua história de geração a geração, com a contadeiras de estórias, aos instrumentos marcadamente cabo-verdianos (africanos), detentores de importância específica dentro de cada rito da vida deste povo. É claro que o âmbito deste trabalho não nos permite abarcar todo esse universo, mas futuros estudos procurarão ter certamente este carácter.

O som e a música, foram elementos *descartados* pelo *logocentrismo* metafísico, na integralidade do processo de compreensão e ordenação do real levado a cabo durante séculos de história. Em outras palavras, buscou-se evidenciar que a metafísica ocidental privilegiou, ao longo do tempo, uma determinada concepção de linguagem, de verdade, de conhecimento, etc, para a qual as dimensões da sonoridade e da musicalidade pouco ou nada tinham a contribuir. Não significa, de modo algum, ignorar ou diminuir a importância da grande tradição musical do Ocidente. O trabalho buscou demonstrar que a filosofia ocidental a partir de Platão, fruto de uma clara ancoragem visual, historicamente recalcou aquilo (a voz, a *phonè*, o som) que, na linguagem, escapava ou tendia a escapar ao plano da visibilidade e da significação.

A noção de musica/musicalidade na literatura assinalou que a linguagem literária jamais pode confundir-se integralmente com um mero código de significação e, que o anseio musical tende exactamente para a direcção de liberdade essencial da palavra em relação a um suposto mundo exterior ou a um plano ideal de significados. O som e a *música*

da linguagem dos escritores e poetas são, efectivamente, brechas em relação à preponderância semântica restritiva e unilinear; são desvios de sentido que fazem a palavra retornar para a ambiguidade, para a liberdade da pluridirecionalidade rica e livre que a constitui. No âmbito da poesia, então, justamente aquilo que causara o desprezo epistemológico em relação à música passa a ser valorizado. Em Corsino Fortes: a liberdade do som e a plenitude do sentido em detrimento da primazia de uma palavra referencial, comunicativa e expressiva.

Pelo que constatamos desde o início, vimos a naturalidade com que os escritores transportam para as suas criações, elementos do universo sonoro cabo-verdiano e, o facto da música (*sons uterinos da ilha que nasce*) ter estado sempre presente nas produções dos poetas, contistas e romancistas cabo-verdianos. E que, apesar de ser na poesia onde esta relação música e literatura se mostre mais intensa, também na prosa ela aparece muito intensa. São personagens que fazem o seu percurso dentro da obra, tendo a música sempre presente, pois cantam, compõem. A nota musical é uma constante, porque a música está na literatura cabo-verdiana. *O som dos navios negreiros celebrado em “Ritmo de Pilão” por António Nunes, o murmúrio da poesia do povo no “Violão” de Jorge Barbosa, (...) o som distante do batuque original de “O Arquipélago da Paixão” de Vera Duarte,*<sup>185</sup> o tambor que invade os poemas de Corsino Fortes, o personagem *Toi* que reaparece sempre com a sua veia artística de tocador de violão, a referência a ritmos próprios de Cabo Verde com os seus artistas. Tudo isso e muito mais nos mostra a música na literatura cabo-verdiana.

É pela referência que esses autores fazem a esses elementos que a relação inter-artes, música-literatura, acontece na literatura cabo-verdiana. Na sonoridade das palavras, na nomeação de instrumentos musicais carregados de simbologia, como o tambor em Corsino Fortes. Acontece, também, quando personagens têm uma forte ligação com ritmos da cultura cabo-verdiana, e compõem mornas como o *Toi*, quando se menciona nomes de compositores musicais, em fim. Quando fazem uso de estruturas da música para também estruturarem as suas obras, como é o caso de leitmotiv e a forma sonata em Corsino Fortes e, a estrutura de uma ópera em Mário Lúcio, este escritor e músico. A música na literatura acontece através destas manifestações.

---

<sup>185</sup> GOMES, Simone Caputo; *Ecos da Cabo-verdianidade: Literatura e Música no Arquipélago*; UFF-Brasil; in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com), (15/03/2010).



A aproximação que foi feita entre literatura e música, uma vez aprofundada e debatida, poderia incentivar possibilidades de apreciação conjunta das duas manifestações artísticas. E não só, como já se faz, através do riquíssimo cancionário popular, a cujo valor poético até os mais recalcitrantes defensores da exclusividade livresca da poesia já parecem se render, mas também por meio da própria noção de musicalidade da língua a que o poema, tal como se acenou aqui, anseia. Poesia e música compartilham muitas vezes o mesmo espaço de sentido e, portanto, não podem continuar a ser entendidas apenas a partir das especificidades que as separam.

Entendemos, assim, que a música articula-se à literatura de duas maneiras: no primeiro caso, que diríamos *extrínseco*, a música estabelece formas exteriores ao texto; no segundo, *intrínseco*, a música colabora especialmente com o ritmo, com a melodia das palavras, com recorrência a elementos do campo musical. O leitor, mesmo desconhecendo os cânones musicais, percebe, de modo difuso – mas nem por isso menos verdadeiro – o quanto o texto pode agradar por uma instância extra-literária, que é a instância musical.

Se o conjunto das reflexões desta tese conseguir incitar esses e outros debates, então, ela terá cumprido seu papel.

## Bibliografia:

ANDRADE, Mário: *Antologia Temática de Poesia Africana 1, Na noite Grávida de Punhais*; Instituto Cabo-verdiano do Livro; 3ª ed., 1980.

ARALDI, Inês Staub: *Semiose, Cognição e Literatura: Uma Abordagem Semiótica de “O Nome da Rosa”*; in: [Http://www.busca.unisul.br](http://www.busca.unisul.br) ; Florianópolis – SC; Setembro de 2004; 13-03-2010.

AZEVEDO José, ESTEVES António: *Metodologias qualitativas para as ciências sociais*; ISFLUP; 1998.

BARBEIRAS Flávio, *A Música Habita a Linguagem: Teoria da Música e Noção de Musicalidade na Poesia*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

BARDIN, L; *Análise de conteúdo*; Lisboa; Edições 70, 2004.

BARTHES, Roland: *Leituras de Roland Barthes*; Universidade Moderna; Publicações Dom Quixote; Lisboa 1982.

BETTENCOUR Fátima; SILVA, Ausenda: *Clareza, A Palavra dos Outros*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia, 2010

CAMPOS Marco Donisete de; REIS, Célia Maria Domingues da Rocha: *Entre o Poema e a Partitura: A Valsa de Casimiro Abreu*; Belo Horizonte; n.15, 2007.

COLAÇO, Jorge; VICENTE, Geoge: *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*; Ed. Séc. XXI Editorial Verbo, 2003.

CRESPI, Franco: *Manual de Sociologia da Cultura*; Editorial Estampa, Lisboa, 1997.

CRUZ, Eutrópio Lima: *O Peso da Música na Cultura Cabo-verdiana*; in: *Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas – Actas (Mindelo, 23-27.11.1986)*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia; 2010; P.370.

*Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, 5ª ed., Texto Editora, Lisboa, 1999.

DIAS, Isabel: *Estratégias de Pesquisa Qualitativa No Estudo Da Violência na família*; in: José AZEVEDO, António ESTEVES: *Metodologias qualitativas para as ciências sociais*; ISFLUP; 1998.

FERREIRA Manuel: *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*; Praia, 1956; 3ª ed. Plátano Editora; Lisboa.

FERREIRA, Manuel: *A Aventura Crioula*; Plátano Editora; 3ª Ed. Lisboa.

FERREIRA, Ondina: *Baltasar Lopes da Silva e a Música*; Instituto da Biblioteca e do Livro; Praia, 2006.

FILHO, João Lopes: *Introdução à Cultura Cabo-verdiana*; Instituto Superior de Educação; Praia, 2003.

FORTES, Corsino: *A Cabeça Calva de Deus, Pão & Fonema, Árvore & Tambor, Pedras de Sol & Substância*; Publicações Dom Quixote; Lisboa 2001.

FRANÇA, Arnaldo; SANTOS, Elsa Rodrigues (org.): *Obra Poética, Por Jorge Barbosa*; Escritores dos Países de Língua Portuguesa; 29; Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 2002

FURTADO, Carmem: *Bairro de Pertença, Bairro de Música: Espaços, Sociabilidades e Trajectória de Músicos n(d)o meio Urbano Cabo-verdiano*; Uni-Cv 2009.

GOMES, Simone Caputo: *A Poesia de Cabo Verde: Um Tratamento Identitário*; in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com), (20/06/2010).

GOMES, Simone Caputo: *Ecos da Cabo-verdianidade: Literatura e Música no Arquipélago*; UFF-Brasil; in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com), (15/03/2010).

GONÇALVES, Carlos: *Cabo Verde 30 Anos de Música*; in: SILVA, Filinto Elísio Correia; *Cabo Verde 30 Anos de Cultura 1975-2005*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; 2005.

GONÇALVES, Carlos Filipe: *Kab Verd Band*; Praia; Instituto do Arquivo Histórico Nacional; (2006).

HOUAISS António et all: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Temas e Debates*; Instituto António Houaiss, Lisboa 2003.

LABAN, Michel: *Cabo Verde, Encontro com Escritores, vol. I*; Fundação Eng. António de Almeida.

LIMA, António Germano: *Boavista, Ilha da Morna e do Landu*; Instituto Superior de Educação; Imprensa Nacional; 2002.

LIMA, Germano; Comunicação apresentada no Simpósio sobre o 1º Centenário do Movimento Claridoso: *As mornas de Francisco Xavier da Cruz (B. Léza) como referência para a reconstituição da história psicossocial e cultural de Cabo Verde*; Abril 2007.

LOPES Baltasar: *Chiquinho*; Edições Calabedoché, Gráfica de Mindelo, Mindelo, 1997.

LOPES, José Vicente: *Cabo Verde, Os Bastidores da Independência*; Spleen Edições; 2ª ed. Praia 2002.

LOPES, Manuel: *O Galo Cantou na Baía*; Autores de Cabo Verde; Ed. 70; 1984.

MARTINS, Vasco: *A Música Tradicional Cabo-verdiana – I (A Morna)*; Direcção Geral do Património Cultural; Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco; Estudo e Ensaios; Praia; 1989.

OLIVEIRA, Solange de: *Literatura e Música*; 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al]; *A Arte da poesia: ensaios escolhidos*; 1991, São Paulo; Senac Itaú Cultural; São Paulo 2003.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti: *Análise Músico-Literária dos Poemas de Walt Whitman, António Francisco da Costa e Silva e Leopold Sedar Senghor*; Recife 2006.

QUIVY, Raymond: *Manual de investigação em Ciências Sociais*; Lisboa; 1998.

REIS, Célia M. D. da R; CAMPOS, Marco D. de: *Entre o poema e a partitura: A Valsa, de Casimiro de Abreu; Per Musi*; Belo Horizonte, n.15; 2007.

RUKERT, Ernesto Von: *Música e Literatura*; in: [www.googleacademico.com](http://www.googleacademico.com).

SADIE, Stanley: *Dicionário Grove de Música*; Edição Concisa; Zahar; Rio de Janeiro 1994.

SALÛSTIO, Dina: *Morna Eram as Noites*; Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco; Praia, 1994.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos: *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundivivência Cabo-verdiana*; Instituto Cabo-verdiano do Livro; Estudos e Ensaios; Guide-Artes, Lda; Novembro; 1989.

SANTOS, Maria Emília Madeira, (coord.): *História Geral de Cabo Verde*; Instituto de Investigação Científica Tropical - Lisboa; Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde - Praia; 1995.

SEMEDO, Manuel Brito: *A Morna-Balada, O Legado de Renato Cardoso*; Estudos e Ensaios; Instituto da Promoção Cultural; Praia, 1999.

SEMEDO, Manuel Brito: *A Construção da Identidade Nacional, Análise da Imprensa entre 1877-1975*; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Praia; 2003.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e: *Teoria e Metodologia Literárias*; Universidade Aberta de Lisboa, 1990; P.163.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e: *Teoria e Metodologia Literárias*; Univ. Aberta de Lisboa, 1990.

SADIE, Stanley: *Dicionário Grove de Música*; Ed. Concisa; Zahar; Rio de Janeiro; 1994.

SILVA, Maria Granzato da: *Literatura Comparada I*; Ed. Artculturalbrasil, Arapangas – Paraná in: [www.granzoto@globo.com](http://www.granzoto@globo.com) (27/06/2010).

VEIGA, Manuel (coord.): *Cabo Verde, Insularidade e Literatura*; Éditions KARTHALA; 1998.

VIRGÍNIO, Teobaldo: *Beira de Cais*; in: ALMADA, Dulce; ALFAMA, Jorge (Org.): *Antologia da Ficção Cabo-verdiana, vol.II Claridosos*; AEC – Editora; Fundo de Autónomo para Iniciativas Culturais; 2001.

**Páginas na Internet:**

[www.fcsh.unl.pt](http://www.fcsh.unl.pt) (30/06/10).

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Chronos>, (5/05/2010).

[http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g\\_pdf/vol5/v5\\_1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol5/v5_1.pdf) (30/04/2010).

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mnemot%C3%A9cnica>, (5/05/2010).